

”ON SELLAINEN MIELIKUVA, ETTÄ JAZZ ON MIESTEN HOMMAA”
Jazzia soittavien naisten kokemuksia marginaalisuudesta miesvaltaisella alalla

Laura Korhonen
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma
Musiikkitiede
Marraskuu 2020



Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma	
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Musiikkitiede			
Tekijä – Författare – Author Laura Korhonen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title "On sellainen mielikuva, että jazz on miesten hommaa" – Jazzia soittavien naisten kokemuksia marginaalisuudesta miesvaltaisella alalla			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Marraskuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 83 + 1 liitesivu
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkielmassani selvitan haastatteluaineistoon tukeutuen, miksi naispuolisia jazzmuusikoita on Suomessa niin vähän. Käytän apuna tutkimuskirjallisuutta niin jazztutkimuksesta, feministisestä tutkimuksesta kuin musiikin naistutkimuksesta sekä lisäksi viestinnän ja psykologian tutkimusta vallan ja motivaation osalta. Pääasiallisina teorioina käytän motivaatioteoriaa ja valtat teoriaa ja metodina haastattelututkimusta. Koska haastatteluaineistosta oli tunnistettavissa selkeitä teemoja, hyödynsin aineistoa käsittelevässä luvussa temaattista analyysiä.</p> <p>Aineistoni koostuu kuuden suomalaisen naispuolisen jazzmuusikon haastattelusta, joissa he pohtivat syitä naisten marginaalisuudelle jazzmusiikin kentällä. Haastateltavani ovat noin 30–60-vuotiaita naiseksi identifioituvia jazzmuusikkoja, jotka kaikki soittavat eri soittimia. He esiintyvät tutkielmassa anonyymeinä.</p> <p>Aineistosta tunnistamani viisi selkeää teemaa – roolimallien puute, koulutus, intohimo, jamikulttuuri ja äitiys – antavat perspektiiviä siihen, mihin asioihin jazzmusiikin kentällä tulisi puuttua, jotta siitä saataisiin yhdenvertaisempi. Naispuolisten roolimallien puute jazzmusiikin kuvastossa voi vaikuttaa tyttöjen instrumentin ja musiikkityylin valintaan. Koulutuksessa voitaisiin tukea tyttöjä enemmän ja kannustaa kaikkia sukupuolia kaikkien soitinten pariin ennakkoluulottomasti ja tarjoamalla jo peruskoulussa musiikkityylejä laajasti. Intohimo jazzmusiikkia kohtaan nähdään ehdottomana niin naisten kuin miestenkin osalta, jotta alalla pärjää. Jamikulttuuria toivotaan enemmän jo ammatilliseen koulutukseen, jossa kaikki pääsisivät matalalla kynnyksellä harjoittelemaan sitä. Jamitilanteissa naisten katsotaan jäävän arkuudessaan miesten jalkoihin. Äitiys koetaan haasteena yhdistää muusikon ammattiin ja sen arvellaan olevan yksi nivelvaihe, jossa naispuoliset muusikot saattavat lopettaa uransa.</p> <p>Vallalla ja motivaatiolla on monessa esiinnousseessa teemassa keskeinen rooli. Niillä voi nähdä olevan myös yhtäläisiä pyrkimyksiä. Esimerkiksi musiikinopettajilla on yhtäältä valtaa siinä, mitä musiikkia he tunneilla oppilaille esittelevät ja toisaalta he voivat toimia myös monille oppilaille motivaation herättäjänä musiikkia kohtaan. Sama rooli voi olla medialla: se toimii portinvartijan roolissa, mutta voi myös parhaassa tapauksessa tarjota nuorelle musiikin harrastajalle uusia esikuvia. Vanhemmat voivat puolestaan yhdistää toiminnassaan valtaa ja motivaatiota sillä, että vaativat lasta harjoittelemaan hänen omaa halukkuuttaan kuuntelematta. Haastateltavat itse olivat motivoituneet sekä sisäisesti että ulkoisesti. Tällaisia motivoivia tekijöitä ovat oma kehittyminen soittajana, halu soittaa, itsensä haastaminen pelottaviinkin tilanteisiin, intohimo instrumenttia ja musiikkityyliä kohtaan sekä yleisön tai kollegoiden kehu ja kannustukset.</p> <p>Tutkielmassa on havaittavissa selkeästi naisia marginalisoivia teemoja sekä syitä, joiden takia he marginaalisuudestaan huolimatta toimivat jazzin kentällä edelleen. Näin ollen tutkimuksen tulokset vahvistavat käsitystä naispuolisten jazzmuusikoiden marginaalisesta asemasta. Se osoittaa myös sukupuolittuneiden asenteiden ja käytänteiden vaikutuksen naispuolisten muusikoiden kokemassa arjessa.</p> <p>Tutkielma pyrkii purkamaan asenteita ja sukupuolittuneita käytänteitä. Sen tuloksia voidaan hyödyntää musiikin nais- ja jazztutkimuksen alalla selvittämään syitä sukupuolen eriarvoisuuteen, ja esimerkiksi siinä, miten erasteisten musiikkioppilaitosten tai koulujen musiikinopetuksessa voitaisiin kiinnittää huomiota vallalla oleviin näkemyksiin sukupuolionormeista ja kyseenalaistaa niitä.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords jazzmusiikki, musiikin naistutkimus, feministinen tutkimus, jazztutkimus, sukupuoli, valta, motivaatio, muusikkous			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopisto, Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto, musiikkitiede			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information Haastatteluaineisto Laura Korhosen hallussa.			

SISÄLLYS

1. Johdanto	1
2. Katsaus tämän päivän suomalaiseen jazzmusiikkikenttään	6
2.1. Koulutus ja ammattiorkesterit	7
2.2. Toimeentulo ja apurahat	9
2.3. Konserttipaikat ja jamit	11
2.4. Festivaalit ja kiertuetoiminta	12
2.5. Yhdenvertaisuus, tasa-arvo ja monimuotoisuus	14
3. Tutkimuksen teoria ja toteutus	16
3.1. Musiikin naistutkimus ja jazztutkimus	17
3.2. Sukupuolittunut valta	20
3.3. Motivaatio	23
4. Tutkimusaineiston esittely ja metodologia	26
4.1. Tutkimuksen taustat, osallistujat ja aineisto	26
4.2. Haastattelututkimus	28
4.3. Temaattinen analyysi	30
5. Valtarakenteet ja motivaatiotekijät marginalisoivat naisia jazzin kentällä	32
5.1. Esikuvien puute	32
5.2. Koulutus ja rakenteet	41
5.3. Aito intohimo jazzmusiikkiin	50
5.4. Jamit	58
5.5. Äitiys ja ura	64
6. Johtopäätökset	68
LÄHTEET	74
LIITE	83

1. Johdanto

Aihe on arka, etenkin naisille, eikä se liioin ole uusi. Naisasiakeskustelu on jo heruttanut tarpeeksi mustetta, ei enää puhuta siitä. Mutta silti siitä vain puhutaan. Eivätkä tämän vuosisadan aikana ladellut tyhmyydet näytä paljoakaan valaisseen ongelmaa. (du Beauvoir 1949: 9.)

Nämä vuoden 1949 Simone du Beauvoirin *Toinen sukupuoli* -kirjan alkusanat sopivat useaan naistutkimukseen edelleen 2020-luvulla. Ilolla seuraan, kun naisten yhteiskunnallinen asema musiikkikentällä vakiintuu. Johtuipa se mistä tahansa, on sen syihin silti edelleen tarvetta pureutua. Musiikkielämän tasa-arvosta on viime aikoina käyty keskustelua erityisesti klassisen musiikin osalta, mutta myös Sibelius-Akatemiassa on noussut esiin seksuaalisen häirinnän tapauksia (ks. esim. Yle 2019; Yle 2020b). Toistaiseksi en ole tällaisia ulostuloja suomalaisen jazzin kentällä kuullut, mutta tasa-arvokeskustelua senkin musiikkityylin osalta tulisi käydä. Jazz näyttäytyy omiin silmiini Suomessa edelleen kovin maskuliinisena, vaikka tiedän kentällä toimivan useita naiseksi identifioituvia muusikoita.

Mahdollisia syitä siihen on lukuisia. Tämän haastattelututkimuksen myötä tuon esiin sellaisia, joita muusikot itse nostivat esille. Kandidaatintutkielmassani keskityin kahden naispuolisen jazzmuusikon kanssa käytyjen keskustelujen myötä heidän kokemuksiinsa miesvaltaisella alalla. Siitä nousseiden kysymysten johdosta, päätin jatkaa samaa teemaa myös pro gradu -tutkielmassani. Etsin tällä työlläni vastauksia kysymykseen *mitkä asiat vaikuttavat siihen, että naisia on jazzmusiikin kentällä niin vähän*. Esitän myös lisäkysymyksen, *mitkä tekijät auttavat naisia kaikesta huolimatta jatkamaan ja etenemään jazzmuusikon uralla*. Lähestyn näitä kysymyksiä muusikoiden omista kokemuksista käsin. Keskityn selvittämään, mitkä seikat naispuoliset jazzmuusikot nostavat suurimmiksi ongelmiksi siinä, että naisia on päätynyt alalle niin paljon vähemmän kuin miespuolisia muusikoita. Itse musiikki ja sen analysointi eivät ole tutkimukseni keskiössä. En ottanut mukaan myöskään miesten näkökulmaa, sillä se ei olisi lisännyt tutkimuksen painoarvoa sen pääkysymyksen kannalta. Lisäksi se olisi tehnyt aiheen rajaamisen ongelmalliseksi. Itse naisille äänen antaminen on tärkeää, sillä juuri heidän kokemuksensa on se, mitä tällä tutkimuksellani pyrin selvittämään. Tutkimukseni aineisto koostuu kuuden noin 30–60-vuotiaan naiseksi identifioituvan

jazzmuusikon haastattelusta. He kaikki toimivat aktiivisesti edelleen jazzkentällä muusikkoina yhtä lukuun ottamatta. Hän on siitä huolimatta ehtinyt tekemään varsin merkittävän uran jazzmuusikkona. Ennakko-oletukseni on, että naiset kokevat vähättelyä miesten ja yleisön osalta, eivätkä siksi jaksavat todistella osaamistaan miesvaltaisella alalla.

Feministinen ajatteluni on kehittynyt hiljalleen, eikä se ole koskaan tuntunut omalta vahvuudelta tai edes siltä, että haluaisin tehdä siihen pohjautuen tutkimusta tai ottaa naisten asemaan muutoin kantaa. Olen kasvanut kahden isoveljen keskuudessa, joten olen jollakin tavalla identifioitu ja identifioitunut heihin. Opin lapsuudessani ja nuoruudessani, kuten varmasti monet muutkin, että miesten rooli on eri kuin naisten ja kuinka miesten työ on arvostetumpaa ja niin sanotusti myös tärkeämpää. Tänä päivänä olen jopa hieman järkyttynyt, kuinka helposti tällaiset arvot osoitetaan ja kuinka pienillä asioilla ja eleillä sellaiset sisäistyvät kasvuvaiheessa. Muutaman viimeisen vuoden kuluessa olen kuitenkin löytänyt itsestäni vahvuuden vastustaa tätä vääryyttä niin itseäni kuin muitakin naiseksi itsensä mieltäviä kohtaan. Se ei ole omalta osaltani sitä, että osallistuisin mielenosoituksiin tai huutelisin muuten feminismin nimeen. Se on minulle sitä, että tiedostan edelleen esillä olevat sukupuoleen liittyvät epäkohdat ympäröivässä maailmassa ja pyrin korjaamaan tarpeen mukaan vääriä käsityksiä tai omaan korvaani särähtävää sukupuolittunutta puhetta.

Koin tärkeäksi tehdä tutkimuksen siitä, miksi jazz on niin miesvaltainen ja miksi naiset loistavat siinä poissaolollaan. Uskon oman positioni auttavan hahmottamaan tilannetta sopivan etäältä; jazz on ollut itsellä vain auditiivinen harrastus ja vaikka olen aiemmalta ammatiltani muusikko, en ole koskaan kokenut olevani tarpeeksi hyvä laajentaakseni osaamistani jazzmusiikin alueelle. Kuuntelen paljon jazzmusiikkia ja käyn jazzkonserteissa. Tämä harrastuneisuus ja aiheen tuttuus on tutkielmalle ehdottomasti hyödyllistä, mutta en ole jazzmuusikko, enkä näin ollen kuulu sisäpiiriin. En tuntenut haastattelemani muusikoita henkilökohtaisesti entuudestaan, vaikkakin olen osan heistä ohimennen tavannut esimerkiksi musiikkitoimittajan työssäni tai toimiessani vapaaehtoisena Pori Jazz -festivaalilla.

Yksi syy siihen, miksi halusin tarttua aiheeseen, on se tosiseikka, ettei tästä näkökulmasta ole Suomessa vielä tehty tutkimuksia. Tutkielmani pääkysymystä ei ole näissä käsitelty käytännön kannalta, eikä aiemmissa tutkimuksissa liiemmin ole kuunneltu kokijoiden itsensä ääntä. Lähin löytämäni Suomessa tehty työ on Sanna-Mari Savolaisen (2016) laatima pro gradu -tutkielma, jossa hän selvittää naisten näkökulmasta heidän soitinvalintaansa ja motivaatioitaan rytmimusiikin alueella. Soittamisen motivaatiosta on kirjoitettu Suomessa paljonkin tutkimuksia ja se on ollut monen tutkielman pääaiheena (ks. esim. Tuunanen 2015). Ulkomaisia tutkimuksia hieman samaa aihetta liipaten ovat tehneet esimerkiksi Erin L. Wehr (2016), joka on rakentanut viitteellisen mallin pohjautuen naisten vähyyteen jazzmusiikin koulutuksessa. Aihe on hyvin ajankohtainen, sillä tällä hetkellä keskustelu naisten asemasta käy jälleen vilkkaana (ks. esim. Saarikoski 2020). Keskustelu on juuri nyt keskittynyt lähinnä seksuaalisen häirinnän kitkemiseen, mutta sukupuoli-jakaumia tarkasteltaessa keskustelu on jäänyt vähäisemmäksi esimerkiksi joidenkin musiikkityylien – kuten heavy tai jazz – näkökulmasta. Toimin itse tällä hetkellä Yleisradion Musiikkitoimituksessa toimittajana ja toisaalta tulkintojani ohjaavat myös musiikkipedagogin pätevyys ja alan parissa työskentely. Näistä näkökulmista tehtyjen omien havaintojeni mukaan naispuolisten toimijoiden määrä esimerkiksi länsimaisen taidemusiikin ja kansanmusiikin kentillä on edelleen jazzmusiikkia suurempi. Toki niissäkin esimerkiksi basistit tai rumpalit ovat harvoin naisoletettuja. Saman havainnon voi tehdä populaarimusiikista esimerkiksi rock- tai edellä mainitun heavymusiikin esiintyjistä.

Haluan käyttää tutkimuksessani termiä *naispuolinen nais*-etuliitteen sijaan. Perustelen tätä sillä, että etuliitteen myötä emme pääse eroon sukupuolittavista ammattinimikkeistä (vrt. säveltäjä/naissäveltäjä), joita edelleen näkee kirjoitettavan esimerkiksi mediassa. Samoin käytän termejä *naisoletettu* ja *naiseksi/mieheksi identifioituva*, sillä sukupuolen määritelmä ei ole niin yksinkertainen, mitä sen vielä viime vuosina on ajateltu olevan. Haluan huomauttaa, ettei kyse ole pelkästään musiikkikenttää vaivaavasta ongelmasta. Musiikintutkijan on tarkasteltava kriittisesti muun muassa kieltä, joka vahvistaa, uusintaa tai haastaa merkityssysteemiä sukupuolijärjestelmässämme. Musiikintutkimus, joka pyrkii sukupuoliseen tasa-arvoon ja erilaisuuden hyväksymiseen, uudistaa koko oppialaa perinpohjaisesti (Leppänen et al. 2005: 226–227). Brittiläinen musiikkikasvatuksen

professori Lucy Green kritisoi sitä, kuinka instrumentalistit oletetaan aina miespuolisiksi ja naiset saavat etuliitteen *naisinstrumentalisti*. Hän sanoo, että maskuliinisuus oletetaan musiikkiin, ja kun tähän tulee poikkeus – jos esimerkiksi miespuolinen soittaja soittaa feminiiniseksi miellettyä soitinta – se huomataan. (Green 1997: 80.) Tulkitseen tämän niin, että kun jazzmuusikko on mieheksi identifioituva, mutta soittaa esimerkiksi huilua, se on jollakin tavalla normista poikkeavaa. Näin huilisti siis mielletään naispuoliseksi. Ne naiset etenkin jazzin ja rockin alalla, jotka ovat valinneet instrumentikseen niin sanotusti maskuliiniseksi ajatellun soittimen – kuten basso tai rummut – ovat Greenin mukaan nousseet tämän feminiinisen kaavan yläpuolelle (emt.: 81). Koska tutkielmani käsittelee eri soittimia soittavia naispuolisia jazzmuusikoita, on heidän joukossaan myös niitä, jotka tämän määritelmän mukaan soittavat maskuliiniseksi miellettyä soitinta. Haluan olla omalta osaltani purkamassa kaavaa, joka puheellaan kumoaa pyrkimykset tasa-arvoiseen musiikintutkimukseen.

Hyödynnän tutkielmassani jazztutkimuksen oppialaa, sillä työni aihe on rajattu jazzmusiikkiin. Sen lisäksi käytän feministisen tutkimuksen sekä musiikin naistutkimuksen näkökulmia, koska tutkielma keskittyy naispuolisiin muusikoihin. Haastatteluaineiston analyysissä sovellan temaattista analyysyä. Lähtökohdat tutkielmassani ovat feministisissä näkökulmissa, joita tuen valta- ja motivaatioteorialla.

Universaaliksi representaatioksi taidemusiikin kokemuksen ylentävä ideologia kyseenalaistuu sukupuolistavassa musiikintutkimuksessa. Musiikkitieteestä suuri osa rakentuu tämän ideologian varaan, joten on selvää, että aihe on herättänyt vastustusta. Ei varmasti ole enää aihetta musiikissa, johon ei olisi tartuttu sukupuolinäkökulmalla. (Moisala 1994: 273–274.) Musiikin naistutkimus jazzin saralla on siitä huolimatta melko pimennossa. Moisalan mukaan musiikin naistutkimus tarjoaa uusien näkökulmien avauksia ja lisää näin tietoaamme alaa kohtaan. Sitä ei ole tarkoitettu pelkästään naisemansipaation siivittämäksi poliittiseksi liikkeeksi, vaan lisäämään myös tietouttamme musiikista. Musiikin naistutkimuksen myötä ymmärretään, että musiikilla on monta ääntä ja jokaisen mielipide on yhtä oikea ja arvostettava. (Emt.: 273–274.) On tärkeää saada kuulla naisten omia kokemuksia, sillä se auttaa tutkijoita havaitsemaan ja puuttumaan ongelmiin, joita ei muuten välttämättä tulisi esiin. Kirjansa *Music and*

Gender johdannossa Pirkko Moisala ja Beverley Diamond vahvistavat ajatusta siitä, että kaikilla näkemyksillä on lupa olla olemassa (Moisala & Diamond 2000, 17). Naiset ovat olleet mukana jazzmusiikissa sen syntymästä saakka, mutta on hyvä pohtia, miksi heidät on sysätty marginaaliin (Ake 2002: 177–178). Leppänen ja kumppanit sanovat, että miehisiä käytänteitä musiikkielämässä on muutettava, ei vain lisättävä naispuolisia toimijoita musiikkien kaanoniin (Leppänen et al. 2005: 226). Naispuolisista jazzmuusikoista on kirjoitettu ja heitä on varmasti sen turvin pyritty nostamaan tähän kaanoniin jazzin näkökulmasta (ks. esim. Dahl 1984; Placksin 1985; Enstice & Stochouse 2004). Tämän työn tavoitteena on ennemminkin Leppäsen mainitsemien miehisten käytänteiden tunnistaminen, jotta niitä voitaisiin muuttaa.

Tutkielmani keskeisiä käsitteitä ovat vallankäyttö erityisesti feministisestä näkökulmasta ja motivaatio taiteilijuuden osalta. Vallankäyttö käsitteenä kattaa monia yhteiskunnassamme toimivia hallitsevia elimiä. Valta on kaikkialla läsnä oleva asia ja se järjestää identiteettimme lisäksi toimiamme ja muuta elämäämme. Kaikki vallankäyttö vaikuttaa siihen, miten elämme. (Kantola 2014: 8–9.) Samalla tavoin vallankäyttö on vahvasti osana sukupuolista jakaumaa, jota jazzmusiikissa erityisesti on havaittavissa. Valta on mitä suurimmassa määrin yhteydessä siihen, miksi naissukupuolen osuus jazzmuusikoissa on niin pieni, oli sitten kyseessä jazzmusiikin kuvasto tai miten jazzista puhutaan esimerkiksi lapsille. Motivaatiota puolestaan kuvataan asioiden herättäminä tunteina, tavoitteina, toiveina ja intohimoina eri ihmisten elämässä. Kun ihminen on tarpeeksi kiinnostunut jostakin asiasta, hän paneutuu siihen erityisen innokkaasti. (Nurmi & Salmela-Aro 2017: 9.) Motivaation näen olevan tärkeä syy siihen, mikä saa naiset jatkamaan kaikesta huolimatta jazzmuusikon urallaan. Näiden teorioiden pohjalta olen rakentanut analyysilleni kiinnekohtaa tutkimusalan piiriin.

Tutkielma muodostuu viidestä pääluvusta: Toinen luku pohjustaa työtä lyhyellä katsauksella jazzmusiikin kenttään tänä päivänä. Kolmas luku alustaa työtäni teoreettisten valintojeni näkökulmasta. Metodologialle olen omistanut luvun neljä. Itse tutkimusaineiston analysointi tapahtuu teemoittain luvussa viisi, jonka perään käsittelen viimeisessä luvussa tutkimuksen tulokset ja siitä esiin nousseet jatkokysymykset, jotka jo hieman hahmottavat mahdollisia jatkotutkimusten aiheita.

2. Katsaus tämän päivän suomalaiseen jazzmusiikkikenttään

Vuosien saatossa muutamia naispuolisia jazzmuusikoita on aina silloin tällöin noussut pinnalle, mutta Suomessa tilanne on ollut pääasiallisesti etenkin instrumentalistien kannalta vähäisempi. Turvaudun enimmäkseen Suomen Jazzliitto ry:n kotisivuihin esitellessäni tämän hetken tilannetta naisten osalta. Jazzliitto on tutkimuksen ulkopuolella käymäni keskustelujen perusteella merkittävä organisaatio, joka on mahdollistanut jazzmuusikoille esimerkiksi koko Suomen kattavia kiertueita ja sitä kautta lisännyt heidän tunnettuuttaan (henkilökohtainen tiedonanto 2.3.2020). Kyseessä on keskeinen jazzmusiikkijärjestö, joka muun muassa ilmoittaa ajankohtaisista jazztapahtumista ja auttaa uusien artistien löydettävyyttä (Jazz Finland 2020).

Jazzliiton sivuilla on esittelyt liittoon kuuluvista muusikoista, joiden joukossa on useita naisia. Listaust perustuu muusikoiden omaan ilmoitukseen, joten jokainen sieltä löytyvä on ollut itse vaikuttamassa asiaan. Ei liene yllättävää, että naispuolisia laulajia listasta löytyy useita. Esimerkkeinä mainittakoon Anni Elif, Sofia Finnilä, Ira Kaspi, Aili Ikonen ja Reija Lang. Pianisteja on myös useampia: esimerkiksi Emmi Uimonen, Johanna Pitkänen, Iro Haarla sekä Riitta Paakki. Sen sijaan muita instrumentalisteja on saksofonia lukuun ottamatta vain yksittäisiä. Heistä mainittakoon esimerkiksi saksofonistit Adele Sauros, Linda Fredriksson ja Kaisa Siirala, säveltäjä-kapellimestari Outi Tarkiainen, kontrabasisti Kaisa Mäensivu, viulistit Lotta-Maria Pitkänen, Silva Kallionpää ja Laura Airola, basisti Anu Ahjokoski, lyömäsoittaja-huilisti Minna Koskenlahti, sekä rumpali Hanne Luostarinen. (Jazz Finland 2020.) 2010-luku oli kokonaisuudessaan uuden sukupolven nousun aikaa. Kyseiseen sukupolveen kuuluvat useat tämänhetkiset suurta suosiota nauttivat, nuoremmat suomalaiset naispuoliset jazzmuusikot. Positiivinen kehityssuunta naisten osalta tuntuu jatkuvan vielä nyt 2020-luvulla. Levyjulkaisuja ja keikkatarjontaa silmäillessä on ilo huomata, että naisten osuus kasvaa myös jazzmusiikin piirissä.

Tässä luvussa käsittelen teemoja, jotka koskevat tämänhetkistä jazzmusiikin kenttää. Mukana on pieni katsaus myös historiaan, jotta suomalaisen jazzin kehitys tulisi lukijalle tutuksi edes pääpiirteittäin. Kuten edellä jo totesin, käytän pääasiallisina lähteinä Jazz Finlandin – Suomen Jazzliitto ry:n – sivustoa, johon on koottu ajantasaiset tiedot muun

muassa oppilaitoksista, klubeista ja festivaaleista. Sen lisäksi hyödynnän vuoden 2014 perusopetuksen opetussuunnitelman perusteita, Minna Muukkosen, Mirka Pesosen ja Ulla Pohjannon toimittamaa selvitystä *Muusikko eilen, tänään ja huomenna* (2011) sekä tuoreinta, vuoden 2019 Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskuksen teettämää *Taiteen ja kulttuurin barometriä* (Hirsi-Ijäs et al. 2020). Aloitan työni teeman mukaan jazzmusiikin koulutuksesta tarkastellakseni sen jälkeen asiaa edelleen peruskoulun musiikinopetuksen näkökulmasta. Tämän jälkeen otan tarkasteluun vielä kaksi Suomessa tällä hetkellä toimivaa ammattimaista big bandia.

2.1. Koulutus ja ammattiorkesterit

Ensimmäinen kevyen musiikin oppilaitos perustettiin vuonna 1972, jolloin Oulunkylän pop/jazzopisto aloitti toimintansa (Haavisto 1991: 317). Perustajana toimi Oulunkylän lukion musiikinopettaja Klaus Järvinen. Opisto sai konservatorion aseman vuonna 1986. (Isbom 2007: 59; Silas 2005: 195.) Koska jazzmusiikin koulutusta ei ennen 1970-lukua ollut Suomessa tarjolla, oppia käytiin hakemassa joko ulkomailta tai klassisen musiikin koulutuksesta (Isbom 2007: 59). Taide- ja sotilasmusiikin koulutus antoi monelle jazzmuusikolle hyvän pohjan, mutta se ei kuitenkaan vastannut täysin jazzmusiikin tavoitteita. (Jalkanen 1989: 155.) Vuonna 1982 Jyväskylän kaupungin musiikkikoulu alkoi tarjoamaan pop- ja jazzkoulutusta toisena oppilaitoksena Suomessa Oulunkylän pop/jazzopiston jälkeen. Sibelius-Akatemian jazzosaston toiminta käynnistyi vuonna 1983. Oulunkylän Pop & Jazz Konservatoriossa aloitettiin korkeakoulukokeilu vuonna 1997. Jazzmusiikin ammattikorkeakoulutasoinen koulutus siirtyi Oulunkylästä kuitenkin kolme vuotta myöhemmin osaksi Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiaa (nykyinen Metropolia). (Isbom 2007: 59–60.) Jazz Finlandin verkkosivuilta löytyy lista oppilaitoksista Suomessa, jotka tarjoavat tällä hetkellä jazzmusiikin opetusta. Listalla on 19 oppilaitosta opistoista yliopistotasoiseen koulutukseen saakka. Näistä 14 on ammatillisia oppilaitoksia ja neljä ammattikorkeakouluja, sekä Sibelius-Akatemia ainoa yliopistotasoinen oppilaitos. (Jazz Finland 2020.) Rytmimusiikin ammatillisuuden pohja luodaan jo musiikkiopistotasolla. Opiskelu ja opetus ovat viime vuosina pyrkineet taiteen perusopetuksessakin olemaan ammattiin tähtääviä, aivan kuten klassisen musiikin opetus opistoissa on ollut. (Pohjannoro 2011: 10.)

Uusimmassa, vuoden 2014 perusopetuksen opetussuunnitelman perusteissa ei mainita jazzmusiikkia lainkaan. Siellä on eritelty musiikkityyleistä esimerkiksi taide-, populaari- ja kansanmusiikki, joten oletettavasti jazz kategorisoidaan populaarimusiikkiin kuuluvaksi. Yhtäältä sisältöihin kuuluvat eri musiikkityyleihin tutustuttaminen ja toisaalta kuunnellaan oppilaan omia musiikillisia kiinnostuksenkohteita (Opetushallitus 2014: 294, 489). Improvisaatiolle on annettu musiikintunnilla tilaa kaikilla vuosiluokilla (1–9). Opettajaa ohjeistetaan opetussuunnitelman perusteissa johdattamaan oppilaita improvisoinnin pariin. (Emt.: 149, 293, 488). Edellisessä, vuonna 2004 laaditussa opetussuunnitelmassakin improvisointi mainittiin yhtenä keskeisimmistä sisällöistä, mutta siihen ohjaaminen ei ollut yhtä tavoitteellista (Opetushallitus 2004: 233, 234). Koska jazz pohjautuu suurelta osin improvisaatioon, voisi ajatella sillä ja jazzmusiikkiin tutustuttamisella olevan yhteys musiikkituntien sisällöissä. Vain harva alakoulun opettaja on kuitenkaan musiikin aineopettaja, ja peruskoulun alaluokilla opetuksen hoitaa yleensä luokanopettaja (Pohjannoro & Pesonen 2010: 18–19; Muukkonen 2011: 29). Minna Muukkoson mukaan opetussuunnitelman toteutuminen vaarantuu epäpätevien opettajien myötä (Muukkonen 2011: 28). Peruskoulun musiikinopettajan odotetaan olevan monipuolinen ammattilainen. Hänen toivotaan olevan useita instrumentteja hallitseva muusikko sekä hallitsevan musiikin eri tyylilajit, aikakaudet sekä musiikkikulttuurit (emt.: 27). Tähän onkin panostettu esimerkiksi Sibelius-Akatemian musiikkikasvatusosastolla, jossa yhteismusisointiin on varattu 15 opintopistettä (Sibelius-Akatemia 2020). Peruskoulussa aineen väheneviin tuntiresursseihin nähden, opetussuunnitelman toteuttamiseen vaadittuja asioita on valtava määrä (Opetushallitus 2014: 149, 293–294, 488–489). Valtakunnallinen tuntijako uudessa perusopetuksen opetussuunnitelmassa on alakoulussa 1 vuosiviikkotunti joka vuosiluokalla ja yläkoulussa vähintään 2 vuosiviikkotuntia (Koulujen musiikinopettajat ry 2020). Edellisessä opetussuunnitelmassa toteutettiin alakouluissa keskimäärin 2 vuosiviikkotuntia ja yläkoulussa valinnaiskurssit mukaan luettuna 3–6 vuosiviikkotuntia (emt.). Sivuhuomiona mainittakoon, että peruskoulujen musiikkiluokkien tarjonta poikkeaa tästä tuntijaosta, sillä siellä musiikinopetusta on enemmän kuin muilla yleisopetuksen luokilla.

Jazzorkesteritoiminta on Suomessa muihin maihin verrattuna hyvin pienimuotoista. Vakiintunein jalansija on Uuden Musiikin Orkesterilla (UMO), joka aloitti toimintansa vuonna 1975. Ammattimaisesti toimiva orkesteri sai rahoituskeskustelun yhteydessä maaliskuussa 2019 nimen UMO Helsinki Jazz Orchestra, sillä päärahoittaja Helsingin kaupunki halusi nimensä paremmin näkyviin (UMO 2020). Saman vuoden toimintakertomuksessa todetaan, että orkesteri työllistää yhteensä 123 freelancemuusikkoa, säveltäjää, sovittajaa ja kapellimestaria. Näin ollen sen on Suomen ainoa jazzalan toimija, jossa on kuukausipalkkaisia jazzmuusikoita. Samalla se työllistää myös freelancereita. (UMO:n vuosikertomus 2019: 6.) On erittäin huomionarvoista, että yhtään naismuusikkoa ei UMO Jazz Orkestran riveissä ole ollut vakiojäsenenä sen historian aikana vuoteen 2015 mennessä (UMO 2020). Uusi toimija big band -kentällä on syksyllä 2013 perustettu Sointi Jazz Orchestra, joka muodostuu nuorista jazzmusiikin ammattilaisista. Sen 22 muusikosta kolme on naisoletettua. Orkesteri ei maksa soittajille kuukausipalkkaa, mutta konserttipalkkiot jaetaan kaikkien soittajien kesken. Myös harjoituksista maksetaan jokaiselle palkkio. (Henkilökohtainen tiedonanto 11.10.2020.)

2.2. Toimeentulo ja apurahat

Jazzmuusikoiden toimeentulosta ei ole erikseen saatavilla tilastoja, mutta esimerkiksi Taiteen ja kulttuurin barometri vuodelta 2019 kertoo musiikin alalla työllistymisestä yleisesti. Noin tuhannesta vastaajasta 10% oli muusikoita. Heistä 58% työskenteli palkansaajina. Yli 60% musiikin alan toimijoista sanoi vuosittaisten palkkatulojen olevan yli 20 000 euroa ja he olivat kyselyssä ainoa ryhmä, joka ylittää koko väestöä vastaavaan tulotasoon (Hirvi-Ijäs et al. 2020: 38.) Tekijänoikeuskorvaukset, apurahat ja palkinnot ovat osa muusikoiden tuloja. Tärkein tulonlähde oli kuitenkin työ- tai virkasuhteessa maksettu palkka ja toiseksi tärkein tilaus- tai esiintymistyöstä saatu palkkio. (Emt.: 42–44.) Vajaa 40% vastaajista sanoo tekijänoikeuskorvauksilla olevan tärkeä merkitys toiminnassaan. Musiikki oli kirjallisuuden jälkeen toiseksi suurin taiteenala, joka saa korvauksia tekijänoikeusjärjestöjen, eli Teoston ja Gramexin kautta (n. 70%). Osa musiikkialan toimijoista (reilu 5%) sanoi tekijänoikeuksien vaikeuttavan työtään. (Emt.: 55–58.) Tämän tulkitSEN olevan hankalaa erityisesti niille, jotka esittävät jonkun muun tekemää musiikkia, jolloin tekijänoikeudet ja käyttöluvien selvittely ovat monimutkaista ja aikaa vievää puuhaa. Mikäli muusikko toimii pienemmällä, esimerkiksi

ravintolaesiintymisistä saaduilla tuloilla, saattavat musiikin lupiin menevät kulut olla palkkioon nähden paljon suuremmat. Jazzmuusikoistakin varmasti moni esimerkiksi uraansa aloitteleva on samassa tilanteessa.

Vastaajat työskentelivät laaja-alaisesti taiteen parissa. Mukana oli puhtaasti taiteilijoita, mutta myös muun muassa pedagogeja, taidealan viestinnän parissa työtä tekeviä ja tuottajia. Samoin kyselyssä oli vaikea erotella päätoimista ja sivutoimista toimeentuloa. (Hirvi-Ijäs et al. 2020: 40–41.) Tilastoista on mahdotonta erottaa musiikkityylejä, joten siitä ei suoraan pysty tekemään johtopäätelmiä jazzmusiikin osalta. Joukossa voi olla myös erityisen suurta suosiota nauttavia artisteja, jotka voivat vääristää tilastoja kokonaiskuvassa muusikoiden toimeentuloja tarkasteltaessa. Näin olisi väistämättä siinäkin tapauksessa, että tilasto koskisi vain jazzmuusikkoja, joten pidän tätä suuntaa-antavana myös oman tutkielmani kannalta. Muihin taiteenlajeihin nähden, musiikilla menee siis suhteellisen hyvin.

Barometristä on luettavissa monia kipupisteitä muusikoiden toimeentulossa. Kaikilla taiteenaloilla – mukaan lukien jazz – esiintyy palkatonta työtä. Esimerkiksi suunnittelusta ja ennakkovalmistelusta harvoin maksetaan. (Hirvi-Ijäs et al. 2020: 131.) Olen kuullut myös todettavan, että taiteilija saa näkyvyyttä, kun hän itse esiintyy tai hänen taidettaan esitetään jossakin tilaisuudessa. Sen turvin puolustellaan sitä, kuinka taiteilijalle voi poikia uusia esiintymismahdollisuuksia tai hänen teoksensa voi löytää ostajan tilaisuudesta. Tämä on varsin pöyristyttävää suhtautumista koko taiteen kenttää kohtaan ja taiteilijan olisi syytä harkita tarkoin, ottaako tällaisia työtarjouksia vastaan. Tällainen toiminta vesittää koko taiteen kenttää. Yhtä lailla barometrin mukaan liiketoimintaosaaminen on yksi kipupisteistä, joihin taiteilija usein joutuu. Monet taiteilijat kokevat joutuvansa esimerkiksi vääränlaiseen työmarkkina-asemaan ja oman osaamisensa muuntaminen taloudelliseksi arvoksi koetaan vaikeaksi. (Emt.: 134.) Vakituista työpaikkaa vailla olevat jazzmuusikot tarvitsevat usein muita turvaverkkoja toimeentulonsa turvaksi. Vaikka suurin osa tutkielmassani esiintyneistä haastateltavista tulee toimeen jazzmuusikkona, tekee osa heistä sen lisäksi esimerkiksi soitonopettajan töitä.

Suomen Kulttuurirahasto ja sen maakuntarahastot, Svenska kulturfonden sekä Koneen säätiö ovat merkittävimpiä yksityisiä säätiöitä tai rahastoja taiteilijoiden kannalta (Hirvi-Ijäs et al. 2020: 66). Suomen Kulttuurirahaston jakamissa vuoden 2020 apurahoissa mukana oli muutamia itseni tunnistamia jazzmuusikoita tai -yhtyeitä, vaikka apurahan perusteluista ei ollutkaan suoraan tulkittavissa, että hakemus olisi liittynyt suoranaisesti jazzmusiikkiin tai että hakijat olivat jazzmuusikkoja. Joukossa oli soittimen hankintaan, taiteelliseen työskentelyyn tai soololevyn työstämiseen haettu apuraha. Myös muutamalle jazztoimintaa harjoittavalle taholle oli myönnetty apuraha tukemaan niiden toimintaa. (Suomen Kulttuurirahasto 2020.) Taiteen edistämiskeskuksen myöntämässä apurahoissa oli mukana useita jazzmuusikoita (Taiteen edistämiskeskus 2020). Sekä taiteilija-apurahat että kohdeapurahat ovat jazzmuusikoille tärkeitä oman toimeentulon, musiikkityönsä ja tunnettuuden kasvattamisen kannalta. Mitä enemmän apurahoja myönnetään myös jazzmusiikin toimijoille, sitä näkyvämmiin he voivat musiikkiaan saada suuren yleisön tietoisuuteen.

2.3. Konserttipaikat ja jamit

Vaikka erilaisia klubeja on varmasti todellisuudessa enemmänkin, Jazz Finland on listannut sivuilleen 40 tapahtumapaikkaa ympäri Suomea, joissa tarjoillaan säännöllisiä jazzkonsertteja. Näistä jazzkonsertteja useimmin järjestää Happy Jazz Club Storyville Helsingissä, jossa esiintyy kokoonpanoja sekä Suomesta että ulkomailta neljänä iltana viikossa. Useat paikat ovat antaneet tilaa viikoittaisille jazzkonserteille, jotkut paikat toimivat kerran kuussa -periaatteella ja joillakin toiminta on epäsäännöllisempää. (Jazz Finland 2020.) Yhtä lukuun ottamatta tapahtumapaikat eivät mainosta, että heidän klubeillaan muusikot pääsisivät jammailemaan. Tällainen mahdollisuus on jammailusta mainitsevalla klubillakin vain kaksi kertaa vuodessa: kevät- ja syyskauden päätösillalla. (Emt.) Vuodesta 2016 toiminnassa ollut Helsingin G Livelab -musiikkiklubi tarjoilee tätä nykyä jazzjameja kerran kuussa omana tapahtumanaan (Helsinki Jazz 2020). Jazz Finlandin verkkosivuilla olevasta tapahtumakalenterista ei löydy mainintaa esiintymisten tai konserttien jälkeisistä jamisessioista, eikä toisaalta erillisistä jamisessioista (Jazz Finland 2020). Ymmärryksen mukaan jamit voivat usein olla hyvin spontaaneja tapahtumia ja niitä harjoitetaan Suomessa yleensä lähinnä festivaalien yhteydessä. Tämän uskoisin johtuvan jazzfestivaalien luonteesta, sillä se on usein rento tapahtuma ja kerää

alan toimijat yhteen opiskelijoista ammattilaisiin. Jazzia voidaan tarjota sen omista lähtökohdista käsin, joihin jamit olennaisesti kuuluvat. Lisäksi festivaalin ohjelmaa pyritään jakamaan koko päivälle, jolloin aikaa jää enemmän jokailtaisille jamisessioille.

Klubitoiminta jazzmusiikin osalta vaikuttaa varsin vahvalta ja elinvoimaiselta tänä päivänä ja uusia paikkoja avautuu jatkuvasti lisää. Silti olen keskusteluista tulkinnut, että jamipaikoista on edelleen pulaa. Muusikot itse peräänkuuluttavat mahdollisuutta päästä jo opintojen aikana kehittämään itseään jamisessioiden kautta. Jazzfestivaalien yhteydessä jamikulttuuri on usein elävämpää, sillä osallistujia on enemmän. Jazzfestivaaleilla yleisö on samanhenkistä ja tätä myötä myös jamisessioille on taattu kuulijakunta, josta moni ei ehkä muutoin pääse jamitilanteita seuraamaan.

2.4. Festivaalit ja kiertuetoiminta

Suomessa jazzmusiikkiin keskittyneitä festivaaleja on lukuisia, ja niitä on tarjolla ympäri vuoden. Vaikka jazzfestivaalien osalta tarjonta keskittyy pääkaupunkiseudulle, on muuallakin Suomessa tarjontaa. Pääkaupunkiseudun festivaaleista mainittakoon esimerkiksi Viapori Jazz, April Jazz, We Jazz Festival. Muita tunnettuja festivaaleja ovat muun muassa Pori Jazz Festival, Tampere Jazz Happening sekä Turku Jazz Festival. Jazzmusiikilla on siis vankka sija maamme festivaalikentällä.

Roberta Comunian (2015) on tutkinut festivaaleja Iso-Britanniassa ja sanoo artistien hyötyvän niistä monin tavoin. Usealle tuntemattomalle taiteilijalle ne toimivat laukaisualustana tulevalle uralle ja verkostoituminen avaa usein myös uusia ovia. Festivaaleilla muusikot voivat myös testata omia teoksiaan ja kehittää niitä eteenpäin. Festivaaliorganisaatioiden mainostuksen kautta artistit löytävät uutta näkyvyyttä yleisön ja tuottajien osalta. (Comunian 2015: 54–55.) Tämän näkisin olevan samoin myös Suomessa. Jazzfestivaalit tarjoavat usein esiintymismahdollisuuksia jo ihan musiikin perusopetuksessa oleville orkestereille sekä vielä ammattiopintojaan suorittaville muusikoille. Usein nämä konsertit tapahtuvat pienemmillä lavoilla ja ne ovat yleensä ilmaisia yleisölle. Festivaaleilla on tärkeä osa muusikoiden verkostoitumisessa ja yhteistyöehdotuksia saattaa tulla myös tunnetuilta ulkomaisilta artisteilta. Muutama

haastateltavistani totesi olevansa iloinen verkostoitumismahdollisuuksista ja siitä, että takatiloista voi löytää muita naispuolisia muusikoita, joiden kanssa vaihtaa kuulumisia.

Suomen Jazzliitto ry toteuttaa vuosittain kiertueen, johon jazzyhtyeet voivat hakea mukaan. Vuonna 1966 perustettu yhdistys pyrkii helpottamaan jäsentensä asioiden hoitoa ja tarjoaa mahdollisuuden koko Suomen kattavaan kiertueeseen. Se pyrkii omalta osaltaan vaikuttamaan siihen, että suomalaiset jazzmuusikot pääsevät kansainvälistymään ja että ammattimaista jazzmusiikkia saadaan vietyä pääkaupunkiseudun ulkopuolelle maakuntiin. Jazzliitto yhdistyksenä on tärkeä viestin välittäjä ja jäsentensä asioiden huolehtija Suomessa. Vain muutama yhtye pääsee toteuttamaan Jazzliiton kiertueen, sillä hakemuksia saapuu lähes satamäärin vuosittain. (Jazz Finland 2020; Partanen 2007: 17; Silas 2005, 193.) Artistit järjestävät myös itse kiertueita, mutta niiden kulut katetaan ymmärtääkseni useimmiten apurahoilla tai esiintymispalkkioilla. Liitto palkitsee taiteilijoita myös vuosittaisella Yrjö-palkinnolla. Se on suomalaiselle ansioituneelle ja ajankohtaiselle jazzmuusikolle myönnettävä tunnustuspalkinto ja sen on saanut vain kaksi naispuolista henkilöä: pianisti Iro Haarla (2006) ja Riitta Paakki (2019). (Jazz Finland 2020.) Jazzliitto järjesti 1990-luvun taitteessa jazzartisteille vuosittaisen valtakunnallisen bändikilpailun, mutta se lopetettiin vuosikymmenen puolivälissä niukkojen resurssien ja kiinnostuksen puutteen vuoksi. Tätä kuitenkin seurasi pohjoismaiden sisarjärjestöjen kanssa luotu yhteinen formaatti nuorille pohjoismaisille jazzyhtyeille suunnattu *Young Nordic Jazz Comets* -kilpailu. (Partanen 2007: 17.) Nämä molemmat kilpailut mahdollistivat voittajalle kiertueen tekemisen, jälkimmäinen koko Pohjoismaat kattavasti. Jazzliiton järjestämällä kiertueella on ollut suuri merkitys tutkimukseeni osallistuneilla muusikoilla, sillä siinä on päässyt tutustumaan säännölliseen kiertue-elämään ja luonnollisesti hakemaan omalle työlleen näkyvyyttä.

2.5. Yhdenvertaisuus, tasa-arvo ja monimuotoisuus

Moni musiikkialan järjestö ja toimija on allekirjoittanut Music Finlandin koordinoiman hankkeen teesit yhdenvertaisesta musiikkialasta. Vuoden 2017 Musiikki & Media -tapahtumassa asetetut teesit pyrkivät luomaan musiikkialan tulevaisuuden tasa-arvoisemmaksi. Teesit pitävät sisällään tasa-arvoisuuden ja yhdenvertaisuuden huomioimisen niin rekrytoinneissa, palkkauksessa, viestinnässä, taiteellisessa päätöksenteossa kuin organisaation hallinnossa ja johdossakin. Jo ensimmäinen teesi tasa-arvoisuudesta pyrkii muun muassa estämään sukupuoleen perustuvaa syrjintää, edistämään naisten ja miesten välistä tasa-arvoa ja myös naisten asemaa työelämässä. Allekirjoittaneita on 122 ja heidän joukossaan on muun muassa levy-yhtiöitä, tapahtumapaikkoja, festivaaleja, medioita, tapahtumajärjestäjiä sekä musiikkiryhmiä. (Music Finland 2017.) Näiden teesien perusteella voisi olettaa, että naiset otetaan huomioon paremmin mediassa, tapahtumissa ja eri musiikkiorganisaatioissa. En kuitenkaan haastateltavien tavoin toivo, että se kuitataan esimerkiksi teemoittamalla radio-ohjelma, lehti tai kokonainen festivaalipäivä ”naisten päiväksi”. Näen tällä asialla olevan hyviä tarkoitusperiä, mutta usein se vain vahvistaa naisten alistettua asemaa. Tasa-arvoasiat etenevät toki koko ajan, mutta varsin näkyvää toiminta ei tunnu olevan. Se osaltaan selittää tarpeen tämänkaltaiselle tutkimukselle. On huomionarvoista, että teesit on allekirjoitettu monen toimesta lähes kaksi vuotta ennen oman tutkimukseni haastattelujen tekemistä. Siltikään haastateltujen kommentteissa ei nouse esiin, että suurta mullistusta naisten ja miesten yhdenvertaistamisessa olisi tapahtunut. Media on toki entistä näkyvämmiin nostanut esiin keskustelua sukupuoleen liittyvissä asioissa etenkin nuoria naispuolisia artisteja haastatteleamalla (ks. esim. Yle 2018; Yle 2020a). Ymmärrän, ettei näin pitkään syrjäytetyksi tullut aihe korjaannu vielä muutamassa vuodessa, mutta uskon näillä puheenvuoroilla olevan merkitystä käytäntöjen muuttamiseen. Kuten jo johdannossa totesin, on tärkeää, että ongelmat nostetaan esiin. Sitä kautta ala voi uudistua ja tasa-arvoistua.

Liitän edellä mainituista teeseistä esimerkiksi viestintää koskevan osuuden vahvasti esikuvien esiin nostamiseen. Viestinnän ja mediatoimijoiden kautta monenlaiset musiikintekijät ja heidän tarinansa on mahdollista nostaa esiin ja tässä toivoisi huomioitavan myös monet naispuoliset toimijat. Teesin mukaan viestinnässä on pidettävä

huoli siitä, ettei siinä käytetä turhia määreitä kuten *tyttö-* tai *nais-*. Heitä ei ole myöskään syytä luonnehtia sukupuolittavin adjektiivein kuten *herkkä*. (Music Finland 2017.) Näihin lukeutuu usein kuultu toteamus *soittaa kuin mies*. Luonnollisesti sama koskee myös muun muassa etnisyyteen, seksuaaliseen suuntautumiseen ja vammaisuuteen liittyvät määreitä (emt.), mutta työni kannalta oleellisinta on tarkastella asiaa naisilta itseltä saatujen kommenttien perusteella. Teesi koskien taiteellista päätöksentekoa ja sen tasa-arvoisuutta (emt.) liittyy yhtä lailla jazzmusiikin käytänteisiin. Naisten näkökulmasta tarkasteltuna esiintyjä- ja ohjelmistovalinnoissa tasa-arvon toteuttamista on jo useissa organisaatioissa noudatettu. Ehkä on myös hyvä ajatella, ettei tasa-arvon tarvitse heti olla ”puolet naisia ja puolet miehiä”. Vaikka toimijoita jazzissakin on moninaisesti sukupuoleen katsomatta, on ymmärrettävä, että väkisin tätä prosenttiosuutta ei ole mahdollista saavuttaa. Taidot puhuvat puolestaan – oli kyseessä mikä musiikkityyli tahansa – mutta naispuolisia muusikoita vain on faktisesti liian vähän esimerkiksi big bandiin, jotta tällainen 50–50-ajattelu voitaisiin toteuttaa.

Yleisradiossa jazzmusiikkia on tarjolla säännöllisesti sunnuntai-iltaisina kolmen tunnin ajan. Kaikki toimijat – tuottajat ja toimittajat – ovat miespuolisia. Radio Helsinki lähettää jazziin keskittyvän kahden tunnin ohjelman niin ikään sunnuntaisin. Tämänkin ohjelman tekijöistä kaikki ovat miehiä. Väitän toimittajan tai tuottajan sukupuolen heijastuvan myös journalistisiin ratkaisuihin ja sitä kautta myös esikuvien löytymiseen. On tietenkin selvää, että naispuolisten jazzmuusikoiden tekemää musiikkia on prosentuaalisesti vähemmän tarjolla. Myös konserttitaltiointeja tehtäessä vaikuttaa valintaan väistämättä myös se, kenen konsertteja kulloinkin on tulossa. Ymmärrän, että näiden asioiden lisäksi valintoihin voivat vaikuttaa sellaisetkin seikat, joista en ole tietoinen. Helsingin Sanomien toimittaja Katri Kallionpää kirjoittaa *Jazzkeittiö*-blogia Nyt.fi-sivustolla. Blogin aihe sivua selatessa on hienoa huomata, kuinka paljon naispuolisten muusikoiden tekemisiä on luonnollisella tavalla nostettu esiin. Samoin juttujen pääkuvista löytyy usein naiseksi identifioitava muusikko. (Helsingin Sanomat 2020.) Luonnollisella tarkoitan sitä, ettei tekstiä ole selkeästi kirjoitettu pelkästään tasa-arvoajattelun hengessä vaan aidosti ajankohtainen tai kiinnostava aihe edellä. *Jazzrytmit*-lehdessä toimituskunta koostuu 19 toimittajasta, joista kaksi on ainakin nimensä perusteella identifioitavissa naiseksi. Nykyään vain verkossa ilmestyvä lehti pyörii vapaaehtoisvoimin ja sen tekijät

ovat muun muassa ammattitoimittajia, muusikoita ja festivaalijärjestäjiä. Satunnaisella selauksella *Jazzrytmit*-lehdessä kuvasto on huomattavasti maskuliinisempaa. Vain muutaman jutun pääkuvassa on nainen. (Jazzrytmit 2020.)

3. Tutkimuksen teoria ja toteutus

Tässä luvussa esittelen teoreettisen viitekehyksen, jota olen käyttänyt hyväkseni etsiessäni vastauksia tutkimuskysymyksiini sekä sen, kuinka olen päätenyt kuhunkin teoriaan. Koska jaottelen aineistoni teemoittain, on teoreettinen viitekehys muotoutunut useamman eri tutkimussuunnan risteymään, ja tekee näin työstäni monitieteisen. Ensisijaisesti työni edustaa musiikintutkimuksen oppialaa ja siinä erityisesti jazztutkimusta ja musiikin naistutkimusta. Hyödynnän tutkimuksessani myös motivaatioteoriaa musiikkiharrastuksen ja ammatissa toimimista edesauttavien motivaatiotekijöiden kautta sekä valtateoriaa. Vallan käsite on yksi keskeisimpiä teemoja naistutkimuksen alalla ja se on väistämättä tuotava esille sukupuolijakaumia jazzmusiikissa tutkittaessa.

Ensimmäinen alaluku käsittelee musiikin naistutkimuksen ja jazztutkimuksen oppialoja, joiden pohjalta olen aineistoani tarkastellut. Toisessa ja kolmannessa alaluvussa syvennyn tarkastelemaan työni kannalta oleellisia teorioita vallasta ja motivaatiosta. Jazztutkimusta on helppoa tarkastella musiikin naistutkimuksen näkökulmasta, sillä lähtökohtaisesti näen jazzmusiikin kentällä olevan suuria ongelmia liittyen naispuolisten muusikoiden näkyvyyteen ja toimijuuteen. Sen lisäksi hyvin maskuliinisena pysyneet jazzmusiikin konventiot eivät anna sijaa naisille toimia samoista lähtökohdista käsin miehiin nähden. Esimerkkinä mainittakoon ennakko-oletukset, joita naisiin tai heidän musiikkiinsa kohdistetaan tai ulkonäköön liittyvä ulkomusiikillinen tarkastelu. Yhtäältä jazztutkimus ja musiikin naistutkimus on helppo yhdessä suhteuttaa valtateoriaan siltä osin, kuinka alisteisessa asemassa naiset joutuvat toimimaan maskuliinisella alalla, ja toisaalta taas motivaatioteoriaan etsiessä vastauksia siihen, mitkä ovat ne naisia motivoivat tekijät, joiden avulla he siltikin jaksavat edelleen jatkaa muusikon ammatissaan.

3.1. Musiikin naistutkimus ja jazztutkimus

Musiikin naistutkimukselle tyypillistä on musiikin käytäntöjen kriittinen tarkastelu ja musiikin sukupuolisten merkitysten analysointi. Musiikin naistutkimus pitää sisällään monia eri painotuksia, teorioita ja näkökulmia (Moisala 1994: 242). Olen hyödyntänyt tässä Pirkko Moisalan artikkelia ”Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna” (1994), Moisalan ja Riitta Valkeilan *Musiikin toinen sukupuoli* (1994) -kirjaa sekä Taru Leppäsen, Moisalan ja Anne Sivuola-Gunaratnamin artikkelia ”Musiikin naistutkimus” (2005). Jazztutkimuksen osalta olen käyttänyt David Aken teosta *Jazz Cultures* (2002) ja Lewis Porterin artikkelissa ”Some Problems in Jazz Research” vuonna 1988 laatimia suuntaviivoja jazztutkimukselle. Suomessa naistutkimus länsimaisessa taidemusiikissa alkoi 1980-luvulla tutkijoiden nostamalla esiin naissäveltäjiä (Leppänen et al. 2005: 226; Moisala 1994: 246). Alkuun tutkimus syventyi naisten musiikilliseen toimintaan sekä heidän rooliinsa ja asemaansa eri kulttuureissa ja aikakausilla (Moisala 1994: 242). Alan pioneereinä maassamme toimineet Moisala ja Valkeila käsittelevät teoksessaan nimenomaan naispuolisia säveltäjiä. Moisala kirjoitti samana vuonna *Musiikki*-lehteen musiikin naistutkimuksesta, feministisestä kritisismistä [sic] ja sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta. (Leppänen et al. 2005: 226.) Tutkimukseni hyödyntää ennen kaikkea Leppäsen ja kumppaneiden määrittelemää musiikin naistutkimusta, jossa haastetaan autonominen musiikkikäsite (emt.: 226).

Autonominen musiikkikäsite tulee haastetuksi feministisessä tutkimuksessa. Tämän vuoksi tutkijan tulisi huomioida, ei pelkästään musiikkia tekevien henkilöiden sosiaalinen asema, mutta myös tarkastella siihen kohdistuvaa kieltä, joka jollakin tapaa suuntautuu sukupuolijärjestelmämme merkityssysteemiin sitä uudistaen, haastaen tai vahvistaen. (Leppänen et al. 2005: 226–227.) Esimerkiksi naispuolisten musiikkitoimijoiden elämäkertojen kautta ihmisten tietoisuus heidän olemassaolostaan ja vaikutuksistaan luonnollisesti lisääntyy. Tämä juuri on yksi osa-alue, johon musiikin naistutkimus haluaa puuttua. (Moisala 1994: 249.) Naisten nostaminen musiikin kaanoniin niin säveltämisen kuin muunkin musiikkielämään osallistumisen osalta ei kuitenkaan ole riittävä muutokseen pyrittäessä, sillä samalla on muutettava myös muita käytäntöjä ja käsitteitä aiheen piirissä. (Leppänen et al. 2005: 226). Ymmärrän asian hyvin: on eri asia mainita vain tasa-arvon nimissä naispuolisia toimijoita ilman, että heidän arvostuksensa

tai hyväksymisensä kasvaisi. Toisaalta jostakin on aloitettava. Jos se lähtee siitä, että musiikinhistoriallisissa teoksissa säveltäjiin nostetaan miesten rinnalle myös lisää naisia sitä mukaa kun heitä löydetään, ei se liene huono kunnianosoitus. Pysin omassa tutkielmassani osoittamaan, että pelkästään naisten nostaminen esiin, tai heidän osallistumisensa musiikintekoon ei riitä, koska heidän taitonsa ja vaikutuksensa on myös tunnustettava.

Kuten kulttuurisessa musiikintutkimuksessa, myös musiikin naistutkimuksessa lähtökohdat ovat kontekstisidonnaisia, joita yhdistää näkemys siitä, että kaikki musiikki on sekä kulttuurinen että sosiaalinen ilmiö. Sen lisäksi se painottuu musiikin ja seksuaalisuuden tai sukupuolen välisten yhteyksien tarkasteluun (esim. Leppänen et al. 2005: 226; Leppänen & Moisala 2005: 71). Tutkimukseni painottuu – musiikin naistutkimuksen hengessä – antamaan äänen naispuolisille toimijoille ja sen myötä yleiseen sukupuolten epätasa-arvon tiedostamiseen. Moisala sanoo, että musiikin alalla naisten toimintaa on rajoitettu muun muassa kieltämällä heidän pääsyä esimerkiksi orkestereihin, kyseenalaistamalla heidän siveellisyyttään sekä väheksymällä heidän ammattitaitoaan. Hän myös toteaa, että naisten on täytynyt löytää tasapaino sekä työn, äitiyden ja avioliiton välillä että konventioita uhmaavana naisena. (Moisala 1994: 249.) Tämä on tullut vahvasti esiin lukemissani historiankirjoituksissa, joita olen naispuolisista jazzmuusikoista lukenut.

Jazztutkimus on suhteellisen tuore tutkimussuuntaus. David Aken mukaan se ei ole vielä saanut kunnollista jalansijaa akateemisen tutkimuksen piirissä, eikä se myöskään kunnolla istu eri musiikin tutkimusalojen – kuten etnomusikologian tai historiallisen musiikkitieteen – lokeroon. Etnomusikologit voivat toki tutkia jazzia sen yhteisön näkökulmasta ja musiikkitieteilijät puolestaan historiallisesta näkökulmasta. (Ake 2002: 1.) Ensinnäkin on huomioitava, että Aken väitteet ovat liki 20 vuoden takaisia ja jazzmusiikin tutkimusala on ehtinyt kehittyä jo melko lailla. Toisekseen en osaa itse ajatella asiaa näin mustavalkoisesti, vaan lähtökohtaisesti ajattelen jazztutkimusta yhtenä tutkimussuuntauksena musiikintutkimuksen alla. Se mitä aihetta tutkitaan, määrittää sen, mitä muuta tutkimussuuntaa on syytä hyödyntää sen lisäksi. Kyseessä voi olla esimerkiksi kulttuurinen musiikintutkimus tai vaikka – oman tutkimukseni näkökulmasta –

feministinen tutkimus. Joka tapauksessa Akekin toteaa, että itse jazz musiikkina on pääosassa kaikessa siihen kohdistuvassa tutkimuksessa (Ake 2002: 3–4). Tutkimukseni on jazztutkimusta, koska keskityn jazzin kentällä toimiviin muusikoihin.

Lewis Porter on puolestaan laatinut jazztutkimukselle suuntaviivat jo vuonna 1988. Niiden mukaan tutkija ei useinkaan itse ole jazzmuusikko, eikä hänellä näin ollen ole ymmärrystä tutkimustavoista. Tämä hänen mukaansa on sellainen seikka, jota tutkijan tulisi välttää. (Porter 1988: 3.) Vaikka en olekaan jazzmuusikko, en koe ongelmana, että teen tutkimusta naispuolisten jazzmuusikoiden kokemuksesta kyseisen genren sisällä. Tutkimukseni ei ole biografia, enkä myöskään pyri tekemään tutkimuksessani musiikkianalyysiä keskittyen yksittäisen jazzmuusikon tuotantoon. Vaikuttaa siltä, että Porterilla on kokemusta väärin perustein ja tutkimustavoin tehdyistä tutkimuksista jazzmusiikin ympärillä, sillä hänen kritiikkinsä on varsin kärjistettyä. Toki ymmärrän Porterin huolen siitä, että tutkimusta saatetaan tehdä liian kiireellä ja vähäisellä taustatutkimuksella. Tieteellisiä tutkimuksia ei tulisi julkaista liian hätäisesti. (Emt.: 12.) Toisaalta arvostan myös sitä, että hän peräänkuuluttaa tutkimuksen pysymistä luotettavana ja korkeatasoisena. Porter huomauttaa, että tutkijat eivät voi ottaa työssään liian journalistista otetta (emt.: 5.) Voin allekirjoittaa tämän itsekin, vaikka edustankin enemmän tai vähemmän tämänhetkistä ammatiltani musiikkijournalistia. Huomaan, että on pidettävä tarkka linja tutkielman sisällön pysymisessä akateemisten raamien sisällä. Saman yritin tiedostaa haastatteluja tehdessäni. Porterin mukaan tutkija pyrkii objektiivisuuteen, kun taas journalisti hakee sensaatiomaista kerrontaa. Toinen asia, johon hänen mukaansa jazztutkimus voi monella sekoittua, on jazzkritiikki. (Emt.: 5.) Väitän tämänkin liittyvän lähinnä teosanalyysiin tai henkilöhistoriaan liittyvään tutkimukseen eikä niinkään jazzkulttuurin sisäiseen hierarkiaan keskittyvään tutkimukseen.

Lewis Porterin artikkelista on ymmärrettävissä, että valkoihoinen ei olisi pätevä tekemään jazztutkimusta, koska hän ei voi ymmärtää afroamerikkalaisen kokemuksia, jotka ovat johtaneet jazzmusiikin syntyyn. Hänen mukaansa tutkijan, joka ei ole juurikaan ollut sosiaalisessa kontaktissa afroamerikkalaisen kanssa, on hankala nähdä asiat sellaisen ihmisen perspektiivistä. Porter on jopa koonnut taulukon selventämään, kuinka

valkoihoinen esittää asiat kriittisissä julkaisuissa. Artikkelissa on nostettu muutamia eroavaisuuksia ei-afroamerikkalaisen ja afroamerikkalaisen tavasta kirjoittaa. Esimerkkinä mainittakoon valkoihoisen toteamus, että ”varhaiset jazzmuusikot eivät koskaan opiskelleet musiikkia”, jonka afroamerikkalainen tutkija on sanallistanut muotoon ”kaikki kävivät läpi oppipoikamenetelmän, mutta suurin osa ei saanut musiikillista tutkintoa”. (Porter 1988: 7.) Esimerkit ovat kaiken kaikkiaan melko räikeitä, enkä usko sellaisia perusteettomia väitteitä enää käytettävän tämän päivän tutkimuksissa. Ne eivät myöskään ole merkityksellisiä puhuttaessa Suomessa tehtävästä tutkimuksesta, sillä rotu ei näyttäydy täällä samalla tavoin kuin mitä se näyttäytyy Yhdysvalloissa. En usko Porterin väitteeseen siitä, etteikö valkoihoinen tutkija voisi olla yhtä pätevä tekemään tutkimusta jazzmusiikista kuin mustaihoinen. Hänen vain on tunnettava alue vähintään oman rajauksensa kannalta tarpeeksi hyvin. On myös huomioitava, että Lewis Porter edustaa itsekin valkoista väestöä.

3.2. Sukupuolittunut valta

Nostan analyysiluvussa muutamaan otteeseen esille myös vallankäytön ja siihen liittyvää teoreettista näkökulmaa. Tämä tukee teemaa, jossa puhutaan esimerkiksi median vallasta tai toisaalta valtarakenteista, tarkasteltaessa naispuolisten jazzmuusikoiden asemaa ja näkyvyyttä. Tässä ja seuraavassa alaluvussa käytän pääasiallisina lähteinä Johanna Kantolan artikkelia Sukupuoli ja valta (2010), Anu Kantolan kirjaa *Matala valta* (2014) ja Antti Juvosen tutkimusta *Musiikillinen orientaatio ja sen muodostuminen* (2006), sekä Andreas C. Lehmannin ja kumppaneiden kirjaa *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the skills* (2007).

Kuten jo useaan kertaan todettu, valta on yksi keskeisimmistä käsitteistä feministisen tutkimuksen alueella. Etenkin miesvaltaiset alat – joita jazzmusiikkikin edustaa – vaikuttavat olevan hitaimpia suunnanmuuttajia. Feministisen tutkimuksen historiassa valtaa on tutkittu sukupuolen näkökulmista monin eri tavoin. Sukupuolentutkimuksen professori Johanna Kantola sanoo, että valta nähdään resurssina, joka on jaettavissa. (Kantola 2010: 79.) Tutkielmani näkökulmasta resurssinjakoa tulisi ajatella niin, että naispuolisia jazzmuusikoita otettaisiin mukaan päätöksentekoon ja toimintaan nykyistä enemmän. Viestinnän tutkija Anu Kantolan mukaan korkeita auktoriteetteja ja

hierarkioita vierastavat, tasavertaisuuteen perustuvat yhteiskunnat nojaavat pehmeään, matalaan valtaan. Se on luonteeltaan tuotteliasta ja rakentaa yhteenkuuluvuutta, identiteettiä ja merkityksiä kielen ja mielikuvien avulla. Niiden avulla opimme ympäröivästä maailmasta ja tietyistä meitä kohtaan asetetuista odotuksista. Kaikkien elämä kuitenkin kytkeytyy valtajärjestelmiin tavalla tai toisella. Pakkovaltaa puolestaan esiintyy väkivallalla ja voimalla johdetuissa yhteiskunnissa. Meidänkin yhteiskuntamme noudattaa pakkovaltaa tietyllä tavalla: meillä on esimerkiksi poliisi, armeija ja vankila, jotka pitävät yllä valtion turvallisuutta. Auktoriteetti on vaikuttamista, määräämistä, neuvomista tai mielipiteen ilmaisua. (Kantola 2014: 11–12, 28.) Jazzmusiikissa esiintyy nimenomaan pehmeää valtaa, mutta toki auktoriteetti on myös yksi vallan ilmenemismuodoista ja siitä näkökulmasta tarkastelen naispuolisten esikuvien vähäisyyttä jazzmusiikin kentällä.

Vaikka Kantolan näkökulma onkin lähinnä poliittisen viestinnän alaan sitoutunut, pystyy sitä hyvin soveltamaan myös esimerkiksi kulttuurin ja taiteen tutkimusaloihin. Vallan näyttämönä toimii tänä päivänä julkisuus ja media. Niissä hallitaan yhteiskuntaa ja niistä käsin vallankäyttäjät voivat puhutella johdettaviaan. (Kantola 2014: 37.) Median ja jazzmusiikin osalta toimittajilla ja tuottajilla on suuri vaikutus siihen, mitä yleisölle tarjoillaan: kenen musiikkia ohjelmissa soitetaan ja kenen konsertteja taltioidaan. Yleisradion toiminta pohjautuu sen äärimmäisen laajaan arkistoon, etenkin musiikin osalta. Yhteiskuntatieteiden tohtori Kari Ilmonen (2003) nostaa tekstissään esiin vallankäytön erityisesti rytmimusiikin osalta, joka oli useiden vuosien ajan yleisön saavuttamattomissa median osalta asiaa tarkasteltaessa. 1960-luvulla musiikkikirjastotoimintaan vaikuttanut Seppo Nummi laati ohjeen musiikkikirjastoon hankittavista äänitteistä. 90% näistä hankinnoista oli taidemusiikkia ja jäljelle jäävä osuus kansan- ja jazzmusiikkia. Sama linjaus on Ilmonen mukaan ollut tuolloin myös Yleisradiossa. (Ilmonen 2003: 20.) Tämä siis tarkoittaa, että alkuaan yleisölle tarjottu musiikki on ollut länsimaista taidemusiikkia, eikä esimerkiksi radiosta ole soitettu populaarimusiikkia ennen kuin musiikkikirjastoa 1960-luvulla alettiin systemaattisesti uudistaa.

Peruskoulussa opettajan rooli on valta-asemassa siinä, millaista musiikkia hän oppilailleen tarjoilee, esittelee ja heillä harjoittaa. Aihe tuli useaan otteeseen eri haastatteluissa esiin. Voin omasta kokemuksestani puhua juurikin opettajan äänellä siitä, kuinka suuri merkitys sillä millaista musiikkia musiikintunnilla käsitellään, on sille, miten lapset ja nuoret löytävät eri musiikkityylit ja instrumentit. Oma pyrkimykseni on luonnollisesti ollut tuoda musiikkia monipuolisesti esiin. Musiikin eri tyyllilajien, eri soittimien ja eri kulttuurien musiikkien toivoisi olevan läsnä eri ikäryhmien opetuksessa. Sen lisäksi olisi ihanteellista tuottaa kokemuksia musiikista eri tavoin koettuna. Esimerkkejä eri tavoin osallistamisesta ovat musiikkiliikunta, aktiivinen kuuntelu tai soittaminen. Opetushallituksen määrittelemät aikaresurssit eivät usein kuitenkaan kohtaa näiden tavoitteiden kanssa.

Feministisessä tutkimuksessa tarkastellun rakenteellisen vallan lisäksi usein myös kulttuuripoliittiset valtakurssit määrittelevät paljon toimintaa musiikin alalla. Hyvinvointivaltioallinen kulttuuripolitiikka hallitsee luovalla alalla ja se heijastuu esimerkiksi eri aloille tarjottavaan yhteiskunnalliseen tukeen. (Ilmonen 2003: 30.) Jazzin näkökulmasta se tarkoittaa esimerkiksi jo toisessa luvussa mainittuja apurahoja ja koulutusjärjestelmää. Feministisen tutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen huomio kohdistuu ihmisten ja ihmisryhmien välisiin valtasuhteisiin. Huomio kiinnittyy valtasuhteisiin nimenomaan siksi, että feministisen musiikintutkimuksen itse tutkimus ja sen kohde politisoituvat. (Leppänen 2010: 23.) Tutkimuksessani valtasuhde esiintyy esimerkiksi median ja muusikon välillä. Jälkimmäiset ovat siis alistetussa asemassa mediaan nähden, koska sillä on lopulta viimeinen portinvartijan rooli siinä, ketkä tekijät pääsevät teoksillaan ääneen ja keitä haastatellaan. Toisaalta on ymmärrettävä, ettei alisteisessa asemassa oleva toimija välttämättä ole täysin ilman valtaa, vaan hän voi myös kontrolloida itse sitä mistä puhuu tai keiden haastatteluihin suostuu. Täytyy vielä selventää, että pyrkimyksenä tässä epätasapainoisessa suhteessa on vaikuttaa valta-asemaa pitävään tahoon, jotta hän tiedostaisi mahdolliset omat urautumisensa esimerkiksi samoihin artisteihin.

Pirkko Moisala lainaa Marcia Citronin väitettä, että valtaan liittyvät myös yleisesti musiikin kaanonin osalta miesten määrittelemät konventiot, joihin naisilla on ollut vain

vähän oikeutusta. Naisia on pidetty pitkään amatööreinä. (Moisala 1994: 256.) Anu Kantolan ajatus matalasta vallasta tukee tätä erinomaisesti. Ei ole mitään yksittäistä tahoa, joka olisi määritellyt musiikin kaanonin tai asettanut miehet parempaan asemaan, mutta syystä tai toisesta näin on kuitenkin tapahtunut. Yhtä lailla tämä pätee myös jazzmusiikin kaanoniin. Valitettavasti näyttäisi siltä, että tästä historian otteesta on vaikea irrottautua vielä 2020-luvullakaan, mutta uskon siitä huolimatta siihen, että naispuolisia muusikkoja ja säveltäjiä kohdellaan jo enemmän ammattilaisina kuin vielä esimerkiksi kymmenen vuotta sitten. Ihmisten vakiintuneita käytäntöjä ja tottumuksia on vaikeampi muuttaa kuin esimerkiksi Kantolan käyttämää esimerkkiä pakkovallosta, jossa vallankäyttäjät tai lakimuutoksia on yksinkertaista vastustaa.

3.3. Motivaatio

Jotta tutkimukseen osallistujilla on mielekästä pysyä jazzmusiikin kentällä, on hänellä oltava motivaatiota. Etenkin Suomessa kenttä on marginaalinen ja miesvaltainen, joista kumpikaan ei ole lähtökohtaisesti oletettava motiivi pysytellä mukana. On siis mielenkiintoista selvittää, mikä on naisten motivaatio toimia alalla, joka ei siihen erityisesti kannusta. Lähes mitä tahansa tutkimuksessani esiinnoussutta teemaa voi tarkastella motivaation näkökulmasta, oli kyse sitten esimerkiksi aidosta palosta, koulutuksesta tai jamikulttuurista. Näistä syistä esittelen motivaatioteoriaa muutaman teoksen pohjalta ja sidon sen tällä tavalla omaan työhöni. Ihmisten mieltymykset, intohimot ja motivaatiot luonnollisestikin vaihtelevat.

Motivaatioteoriaa käytetään lähinnä psykologiassa ja sillä pyritään selittämään sitä, kuinka yksilön käyttäytyminen on virittynyt, suuntautunut ja kuinka sitä ylläpidetään (ks. esim. Hakkarainen 1990: 25). Musiikintutkimuksessa tätä teoriaa on hyödyntänyt muun muassa Antti Juvonen, joka puhuu musiikillisesta orientaatiosta. Hän jakaa sen kahteen osa-alueeseen: yleiseen musiikilliseen orientaatioon ja musiikilliseen erityisorientaatioon. Ensimmäinen tarkoittaa kiinnostusta musiikkia kohtaan yleisellä tasolla, jossa yksilö osoittaa kiinnostusta musiikillisia ilmiöitä kohtaan ja ottaa vastaan informaatiota, jota musiikki välittää, asenteiden ja käsitteiden tasolla ilman välitöntä torjuntaa. Tämä orientaatio luo Juvosen mukaan puitteet muun muassa harrastamisen aloittamiselle. (Juvonen 2006: 188.) Jälkimmäinen, musiikin erityisorientaatio vaatii

yksilöltä riittävää määrää musiikillista kompetenssia, ja se kohdistuu musiikkikentän johonkin erityisalueeseen tai toimintatapaan. Riittäväksi määräksi Juvonen määrittelee yksilön kyvyn itseilmaisuun kentän sääntöjen ja genren ominaispiirteiden edellyttämällä tavalla. (Juvonen 2006: 198.) Tulkitsen Juvosta oman työni osalta tässä jälkimmäisessä osa-alueessa niin, että jazzmusiikin konventiot on oltava muusikolla jo vahvasti hallussa, jotta muusikko voi syventää keskittymistään musiikkityylin omista lähtökohdista käsin.

Jokaisella ihmisellä motivaatiot näyttäytyvät erilaisina. Ne kuitenkin muokkautuvat elämän aikana, kun vastaan tulee uusia haasteita, vaatimuksia ja mahdollisuuksia, joiden avulla ihmisille syntyy uusia tavoitteita (Salmela-Aro & Nurmi 2017: 32). Useat teokset pitävät mallia sisäisistä ja ulkoisista motivaatioista keskeisenä (ks. esim. Salmela-Aro & Nurmi 2017; Lehmann et al. 2007; Juvonen 2006). Mikäli musiikin harrastaja soittaa tai laulaa nautintoa tuottavana toimintana, on motivaatio sisäinen. Toisaalta hänellä on oltava myös ulkoista motivaatiota, jota antavat opettajat, vanhemmat ja ikätoverit. Nämä kaksi voivat toimia yhtä aikaa motivoivina tekijöinä. Lehmann ja kumppanit nostavat tällaisesta esimerkkinä esiin sen, kun muusikko esiintyy ryhmän kanssa. Ryhmästä hän saa sisäistä motivaatiota, kun taas yleisön aplodit toimivat ulkoisena motivaattorina. (Lehmann et al. 2007: 45.) Tämä on erittäin selkeä jako, jonka alle kokoan tutkimuksessani esille nousseet teemat. Siitä syystä avaan tarkemmin sisäisen ja ulkoisen motivaation käsitteitä.

Sisäisessä motivaatiossa yksilö kiinnostuu tekemisestä kiinnostavana toimintana, mielihyvää tuottavana ja omia arvoja toteuttavana (Salmela-Aro & Nurmi 2017: 55). Musiikin tekeminen, soittaminen ja musiikista pitäminen kuuluvat sisäiseen motivaatioon, sillä toiminto on itsessään erittäin palkitsevaa. Lapsuudessa soittoharrastus voi olla esimerkiksi leikillistä laulua tai tutustumista eri instrumentteihin. Motivaation siemen kylvetään nimenomaan lapsuudessa, jotta se kantaisi läpi elämän. (Lehmann et al. 2007: 46.) Esimerkiksi jazz- ja populaarimusiikin soittajat ovat sanoneet harjoittelevansa täydestä innostuneisuudesta instrumenttiaan kohtaan. Ystävien keskinäiset jamit edesauttavat positiivista suhtautumista. Tämän takia he viettävätkin niin paljon aikaa soittamisen parissa. Heille pelkästään prosessi on jo palkitseva asia. Lehmann kumppaneineen mainitsee myös, että kyseiset muusikot kokevat todellista paloa hallitakseen musiikkityylinsä täydellisesti. (Emt.: 47.) Musiikin tekeminen koetaan suurta

mielihyvää tuottavaksi toiminnaksi ja esiintyminen erittäin voimalliseksi elämykseksi (Lehmann et al. 2007: 49).

Ulkoisessa motivaatiossa puolestaan keskeisimpänä ovat vanhemmat, opettajat sekä ikätoverit. Lehmann kumppaneineen toteaa musiikkikiinnostuksen lopahduksen syyksi usein sen, että yksilölle on jossakin vaiheessa lapsuutta sanottu hänen olevan epämusikaalinen. Vanhempien tuki ja kehu ovat siis tietyssä herkkyysvaiheessa oleellinen asia, jotta nuori jaksaa motivoitua. Heti vanhempien tuen jälkeen tulee opettajan ja oppilaan kommunikaatiosuhde ja kuinka lasta tai nuorta soittotunnilla kannustetaan. (Lehmann et al. 2007: 49.) Suomalaisten kuulee usein häpeävän omaa laulamistaan ja suuri osa sanoo sen johtuvan peruskoulussa saadusta musiikinopettajan palautteesta. Tutkimuksissa on myös havaittu, että vanhempien kannustus voi päinvastoin aiheuttaa kielteisiä vaikutuksia musiikkia kohtaan, mikäli se on erityisen painostavaa. Tällöin sisäinen motivaatio voi kadota. (Emt.: 50.) Monelta oppilaalta ja henkilökohtaiselta ystävältä olenkin kuullut valitettavia kommentteja, jossa vanhemmat ovat lapsena pakottaneet heidät soittotunnille. Tutkijat arvelevat vanhempien ajattelevat lastensa kiittävän heitä myöhemmällä iällä, vaikka kokemus olisikin ollut ikävä (emt.: 50). Muiden pyrkimys motivointiin voi vaikuttaa yksilön hyvinvointiin haitallisesti ja yksinomaan sitä noudattaen saa hänet luovuttamaan, mikäli eteen tulee vastoinkäyminen (Salmela-Aro & Nurmi 2017: 55). Monesti kannustimena voi toimia musiikkia harrastava sisarus (Lehmann et al. 2007: 50). Edellä mainitut seikat vaikuttavat siis ulkoiseen motivaatioon joko suoraan tai välillisesti. (Salmela-Aro & Nurmi 2007: 59.) Nämä tulivat ilmi myös joidenkin haastateltavani puheissa, kun he kertoivat mistä musiikki-innustus oli heidän elämässään alkanut. Tämä on melko luonteva yhdistää vallankäyttöön. Vanhemmilla on lapsiin nähden merkittävä valta-asema, etenkin jos he eivät anna lapsen itse vaikuttaa soittimen valintaan. Tämän lisäksi ainakaan pienillä paikkakunnilla suosittuihin soittimiin ei aina voida ottaa kaikkia halukkaita, joten musiikkioppilaitos tai opettaja voi määrätä tai ohjata sisään päässeeseen oppilaan toisen soittimen pariin. Näkisin, että tämä vaatii lapselta ennen kaikkea sisäistä motivaatiota, jotta hän jatkaa tällä tavalla valikoituneen soittimen parissa. Ulkoisena myötävaikuttajana motivaatioon voivat toimia opettaja ja vanhemmat, mutta silloin heidän toimintansa tulee olla erityisen kannustavaa.

4. Tutkimusaineiston esittely ja metodologia

Tein tutkimukseni haastattelemalla kuutta jazzmusiikin alalla toimivaa naisiksi identifioituvaa muusikkoa. Tapasin jokaisen haastateltavan kerran. Työni edustaa laadullista tutkimusta, vaikka osittain hyödynnänkin muutamia taulukoita selventämään esimerkiksi koulutuksen tilannetta. Aineiston tuottamisen menetelmänä käytän haastattelua, jonka pohjaan Sirkka Hirsjärven ja Helena Hurmeen teokseen *Tutkimushaastattelu* (2018). Aineiston analyysimenetelmänä puolestaan hyödynnän sisällönanalyysiä, tarkemmin temaattista analyysiä, jota tarkastelen lähinnä Virginia Braunin ja Victoria Clarken (2006) artikkelin avulla. Koen sen palvelevan tarkoituksiani parhaiten, sillä aineistoni koostuu haastateltavien näkemyksistä ja kokemuksista sekä siitä, miten he kuvaavat jazzmusiikin naispuolisten toimijoiden marginaalisuutta alalla.

4.1. Tutkimuksen taustat, osallistujat ja aineisto

Haastattelut tapahtuivat joulukuun 2018 ja helmikuun 2019 välillä. Kahden haastateltavan osalta haastattelu täytyi tehdä Skypen tai puhelimen välityksellä, sillä heidän kanssaan tapaaminen ei ollut mahdollista. Ensimmäinen yhteydenotto tapahtui sähköpostitse. Valitsin tutkimukseeni haastateltavaksi kuusi tunnettua suomalaista jazzartistia. Kaikki mukaan pyytämäni muusikot suostuivat tutkimukseen. Valikoin mukaan sellaisia muusikoita, jotka edustaisivat mahdollisimman laajasti eri sukupolvia ja instrumentteja. Haastateltavat olivat iältään noin 30–60 vuotiaita. Ensimmäiset kysymykset haastateltaville olivat lähinnä lämmittelykysymyksiä ja teemaan luotsaavia, jolloin mahdolliset jännitykset sai purettua. Ne olivat loppujen lopuksi tärkeitä tietoa myös aineiston käsittelyn kannalta. Moisala ja Seyekin sanovat, että haastattelututkimusta tehdessä kysymykset kannattaa aloittaa haastateltavan kannalta helpoimmista, esimerkiksi hänen henkilöhistoriaansa liittyvistä kysymyksistä (Moisala & Seye 2013, 50).

Kaikin puolin haastattelut sujuivat erinomaisesti, sillä kaikki haastateltavani puhuivat monisanaisesti haluamistani teemoista ja he vaikuttivat puhuvan kokemuksistaan avoimesti. Yksi haastateltava ei halunnut nimeään mainittavan tutkimuksessa. Tämä on varsin ymmärrettävää, ja kuten Moisala ja Seye toteavatkin, on haastateltavien arvoja ja

päätöksiä kunnioitettava (Moisala & Seye 2013, 39). Anonymiteetti on kuitenkin tutkijan kannalta haastavaa: kuinka tuoda asiat esiin uskottavasti niin, että anonymiteetin suoja säilyy? Kyseessä on ala, jossa naisia on melko vähän, joten pienikin vihje murtaa anonymiteettisuoja. Tästä syystä en voinut käyttää tutkimuksessani haastateltavien nimikirjaimia tai -merkkejä, syntymävuosia, enkä myöskään instrumentteja. Yksi vaihtoehto tälle olisi ollut keksiä haastateltaville nimet mielivaltaisesti. On oltava tarkkana, että mikäli tutkimukseen osallistuvat henkilöt voisi kommentteja yhdistelemällä jäljittämään tietyksi muusikoksi, heikentäisi se haastateltavien anonymiteettiä.

Päädyin kokoamaan aineiston kommentit analyysiosioon esiin nousseiden teemojen alle niin, että siitä on tulkittavissa, kuinka moni haastateltava nosti kyseisen asian esiin ja mitkä heidän kommenttinsa olivat. Toivon, että olen saanut tehtyä sen tarpeeksi ymmärrettävästi, ettei lukija mene sekaisin. Koska tutkimukseni ei ole tapauskohtainen eikä henkilöhistoriallinen, ei ole tärkeää pystyä erottelemaan, kuka haastateltavista puhuu missäkin sitaatissa. Luottamuksellisuuden säilyttäminen ja anonymiteettisuoja tulee pysyä mukana tutkimuksen läpi aina julkaisuun saakka. On huolehdittava, ettei henkilöllisyys ole tunnistettavissa, etenkin silloin, kun on kyse erityisen arkaluontoisesta aiheesta. (Eskola & Suoranta 2008: 57.) Olen myös luvannut haastateltaville, että he eivät ole tunnistettavissa tutkielmassani. Suurimmaksi osaksi haastattelut eivät sisältäneet mitään erityisen arkaluontoista, mutta tutkimukseni haastateltavien sanomiset voivat kuitenkin tehdä hallaa heidän uralleen, mikäli tutkielmasta olisi tulkittavissa, kuka muusikko on sanonut ja mitä. Toisaalta yksi haastateltavistani pohti anonymiteettia siltä kantilta, että olisi hienoa pystyä sanomaan näitä asioita omalla nimellään. Silloin asioihin voisi saada suurempaa vaikutusta, kun kannanotolle annetaan kasvot. Luottamuksen ja anonymiteetin myötä haastateltava saattaa uskaltaa kuitenkin kertoa suurempiakin kokemuksiaan vääryyksiä tai muita sellaisia asioita, joita hän ei normaalisti voisi sanoa. Näin tutkimuksesta ja sen tuloksista tulee syvällisempiä, sillä pelko tunnetuksi tulemisesta ei rajoita haastateltavien kommentteja. Täytyy myös muistaa, että haastattelun aineisto riippuu kulloisestakin kontekstista ja tilanteesta. Tällöin aineistoa käsiteltäessä on otettava huomioon, että haastateltavat voivat puhua tutkijan kanssa eri asioita kuin jossakin toisessa tilanteessa. (Hirsjärvi 2004: 196.) Olen itse kirjoittanut tutkielmani

olettaen, että haastateltavat ovat puhuneet juuri niin kuin ovat asian vilpittömästi kokeneet.

4.2. Haastattelututkimus

Päädyn keräämään tutkimusaineistoni haastattelemalla jazzmusiikin keskeisiä naispuolisia toimijoita, sillä heidän kauttaan koin saavani parhaiten vastaukset heitä itseään koskevissa kysymyksissä. Kuten Hirsjärvi ja Hurme sanovatkin, haastattelututkimuksessa ihminen nähdään subjektina ja vaikeaan tai arkaan aiheeseen on helppo perehtyä tämän menetelmän kautta (Hirsjärvi & Hurme 2018: 35). Jälkimmäistä toki moni tutkija kannattaa tehtävän erityisesti kyselylomakkeen kautta anonymiteettiin vedoten (emt.: 35), mutta oman tutkimukseni näkökulmasta oli tärkeitä kohdata haastateltavat kasvotusten ja esittää tarkempia kysymyksiä, mikäli jokin asia jäi epäselväksi. Samassa tilanteessa aiheeseen pääsi keskustelun kautta syvemmälle. Minua kiinnosti kuulla, mitä syitä itse kentällä olevat muusikot nostivat syiksi naisten vähemmistöasemaan jazzmusiikin piirissä.

Haastattelutilanteet ovat suoria vuorovaikutustilanteita tutkittavan henkilön kanssa ja tämä voi olla tutkimukselle sekä etu että haitta. Esimerkiksi aineistoa kerätessä joustavuus on ehkä se kaikkein suurin etu. Silloin tutkija voi säädellä ja myötäillä haastattelua tilanteen edellyttämällä tavalla, kuten haastattelukysymysten järjestyksen säätelyllä. Tutkija voi esittää mahdollisia jatkokysymyksiä tai pyytää selvennystä, mikäli jokin asia jää askarruttamaan. Myös haastateltavien tavoitettavuus myöhemmin tutkimuksen mahdollista täydennystä varten on etu. Haastattelututkimus ei ole kuitenkaan aivan ongelmaton. Haastattelu on aikaa vievää ja se vaatii erityistä ja huolellista etukäteissuunnittelua. Haastattelutilanteen luominen neutraaliksi ja ilman asenteita tai oletuksia toteutettavaksi, on Hirsjärven ja kumppaneiden mukaan tärkeää, sillä muutoin haastattelun luotettavuus saattaa heiketä. (Hirsjärvi 2004: 193–195.) On kuitenkin syytä pohtia, voiko haastattelutilanteessa koskaan päästä neutraaliin tilanteeseen. Haastattelijan persoona ja aiheeseen perehtyneisyys vaikuttavat väistämättä haastattelutapahtumaan monien muiden tekijöiden, kuten haastattelupaikan ohella. Lisäksi se, mitä tietoja haastateltava haluaa tutkijan kanssa jakaa, on omanlaisensa valta-asetelma, vaikkakin haastattelutilanteissa haastattelija on se, jolla on ohjat käsissään (Hirsjärvi 2004: 196).

Haastatteluni olivat ennalta suunniteltuja. Ohjasin keskustelua ja pidin haastattelua yllä motivoimalla haastateltavia. Roolini haastattelijana oli osallistujille selkeä ja kerroin haastateltaville, että he voivat halutessaan pysyä nimettöminä ja näin ollen he voivat luottaa sisällön luottamuksellisuuteen (ks. Eskola & Suoranta 2008: 85). Asetun haastateltavien ikäjakaumassa suunnilleen mediaaniin ja identifioidun itsekin naiseksi. Olen paitsi opiskelija myös musiikkipedagogi ja musiikkitoimittaja, mutta en ole erikoistunut ammateissani jazzmusiikkiin muuta kuin oman henkilökohtaisen kiinnostuneisuuteni kautta.

Litterointi eli haastattelun purku tekstiksi, on sekin aikaa vievää puuhaa. Itse kuitenkin koin sen tarpeelliseksi, että pystyisin helposti palaamaan jonkin aihepiirin ääreen tarvittaessa uudelleen tarvitsematta kuunnella sitä enää uudelleen nauhalta. Tämä helpotti myös siinä, että litteroidusta materiaalista oli helppo ottaa suoria lainauksia mukaan tekstiin. Myös Braun ja Clarke puhuvat litteroinnin puolesta, jotta temaattinen analyysi pystytään toteuttamaan parhaiten ja aineistoon tutustuminen olisi syvempää (Braun & Clarke 2006: 87).

Haastattelut olivat puolistrukturoituja teemahaastatteluja. Tässä menetelmässä on ominaista jonkin näkökulman lyöminen lukkoon (Hirsjärvi & Hurme 2018: 47). Olin koonnut tutkimukseni aiheen ympärille kysymysrunгон (ks. liite), joka haastattelun edetessä saattoi muokkautua niin, että kysymykset vaihtoivat paikkaa tai väliin tuli lisäkysymyksiä. Kysymysrunko oli kaikille sama ja olin lähettänyt sen kaikille haastatteluun osallistuville henkilöille etukäteen, jotta he pääsivät orientoitumaan teemaan. Haastateltavien vastauksetkaan eivät olleet sidottuja tiettyihin vastausvaihtoehtoihin, vaan he pystyivät vastaamaan omin sanoin. (Eskola & Suoranta 2008: 86; Hirsjärvi 2004: 196–198; Hirsjärvi & Hurme 2018: 47.) Se, että haastateltavat vastasivat omin sanoin, oli tärkein tavoitteeni. Aiheesta vapaasti puhuminen toi tutkielmaani paljon uusia havaintoja, joita en ollut osannut olettaa enakkoon. Onnekseni haastateltavat olivat vastauksissaan monisanaisia ja pohtivat kysymyksiä usein ääneen. Äänitin haastattelut, enkä näe haastattelun tallentamisella välttämättä olevan tämän päivän teknologiayhteiskunnassa suurta merkitystä haastattelutilanteen kannalta ja ajattelen sen olevan itsestäänselvyys myös lukuisiin haastattelutilanteisiin tottuneille

haastateltaville. Jo haastattelujen kuluessa huomasin toistuvia teemoja, jotka auttoivat lopullisessa analyysin jäsentämisessä. Se johdatti hyödyntämään työssäni temaattista analyysimallia.

4.3. Temaattinen analyysi

Sisällönanalyysi ja temaattinen analyysi aiheuttavat hämmennystä erotettavuudessa monenlaisen kielenkäytön takia. Molemmissa tapauksissa tutkimuksen tuloksia voi lähestyä sekä aineisto- että teorialähtöisesti. Esittelen työni tulokset teemoina, joten tästä syystä käytän metodologiasta termiä temaattinen analyysi. Temaattisen analyysin lähtökohtana on aineistossa toistuvat ajatukset, joiden ohjaamana analyysiä aletaan kokoamaan. Näin pohjaksi luodaan ajatuskartta, jonka avulla kokonaisuus jäsennellään perus- tai johtoajatusten ympärille. (Tuomi & Sarajärvi 2018: 142.) Omat teemani osoittautuivat johdonmukaisiksi, mutta toisistaan eriäviksi, joten tästä syystä temaattinen analyysimalli on oman työni osalta perusteltu.

Eniten analyysimallia tutkineet Virginia Braun ja Victoria Clarke sanovat sen olevan heikosti tunnettu, vaikka metodologiaa käytetäänkin etenkin psykologian tutkimusalalla paljon (Braun & Clarke 2006: 77). Mallin paras puoli on sen joustavuus, jonka takia sitä voi soveltaa eri tavoin erilaisiin aineistoihin. Toisaalta se auttaa luomaan myös laajemman, mutta kuitenkin tarkan yleiskuvan tutkimusaiheeseen. (Emt.: 78.) Tämä pinnallinen mutta toisaalta syvällinen tutkimusote kuulostaa melko lavealta lähestymistavalta, mutta Braun ja Clarke puolustavat mallin auttavan oikein rajattuna tutkijaa tekemään aktiivisia valintoja aineistonsa ja analyysimallinsa kanssa (emt.: 78). Juuri se, että haastateltavat saivat puhua laajasti ja vapaasti aiheen ympärillä, mahdollisti myös oman työni kannalta teemojen poiminnan aineistosta. Kysymykseni antoivat haastattelulle tiettyä suuntaa, mutta vastaukset olivat siitä huolimatta runsaita. Analyysin tulee kuvastaa kokonaisvaltaisesti aineiston sisältöä, jotta sekä tutkija, mutta ennen kaikkea lukija saa hyvän käsityksen tutkimuksen teemoista. Työssäni pyrin helppolukuisuuteen juuri teemoittelun loogisuuden kautta.

Teemat ovat Braunin ja Clarken mukaan sellaisia, jotka nousevat haastattelutilanteissa tärkeiksi ja jotka vastaavat tutkimuskysymykseen. Tärkeää on kuitenkin kysyä ”mikä

lasketaan teemaksi ja minkä kokoinen sen tulisi olla”. Kaikki data ei siis automaattisesti ole luettavissa teemaksi. Ei ole kuitenkaan yksiselitteistä vastausta siitä, kuinka suuri prosentti vastauksista tulisi sisältää jotain tiettyä teemaa. (Braun & Clarke 2006: 82.) Omassa työssäni teemojen toistuvuus eri haastateltavien puheissa vaihteli, ja esimerkiksi äitiysteemasta sain vain yhden syvällisemmän näkökulman. Se on siitäkin huolimatta tärkeä nostaa yhtenä teemana esiin, vaikka siihen muut eivät ottaneetkaan samalla tavalla kantaa. Itse ainakin odotin sen olevan suuri syy naisten poisjäämiseen muusikon ammatistaan. Toki tutkija itse valitsee, mitkä asiat nousevat teemoiksi ja mitkä hän kokee tarpeellisiksi raportoida. Tutkija antaa näin haastateltavalle äänen. (Emt.: 80.) Sen lisäksi hän tekee omia valintojaan siitä, mitkä teemat ovat tutkimuksen kannalta olennaisia. Jotta tutkija havaitsee selkeät teemat, täytyy niiden esiintyä useiden haastateltavien kommentoissa. Tällaisia selkeitä teemoja omassa tutkielmassani olivat roolimallit ja koulutus. Nämä toistuivat lähes jokaisen tutkimukseen osallistujan puheissa. Braun ja Clarke puhuvat koodien luomisesta, jonka he jakavat kuuteen vaiheeseen: aineistoon perehtyminen, alustavien koodien luominen, teemojen etsiminen, teemojen läpikäynti, teemojen määrittely ja nimeäminen sekä raportin tuottaminen. (Emt.: 87–93.) Tässä tutkimuksessa teemoiksi nousivat *koulutus*, *motivaatio*, *esikuvien puute*, *jamikulttuuri*, ja *äitiys*.

Temaattisessa analyysissä voidaan käyttää rakenteellista tai realistista ajatusmallia. Rakenteellisessa ajatusmallissa kokemukset ja tarkoitukset ovat rakentuneet sosiaalisen ja toistetun mallin mukaan, kun taas realistisessa se kohdistuu henkilön omiin motivaatioihin ja koettuihin tilanteisiin (Braun & Clarke 2006: 85). Jälkimmäinen kuvaa parhaiten omaa tutkimustani, koska aineisto muodostuu haastateltavien omista kokemuksista, näkemyksistä ja motivaatioista, ja aineisto on näin ollen yksilölähtöistä.

5. Valtarakenteet ja motivaatiotekijät marginalisoivat naisia jazzin kentällä

Analyysiluvussani tarkastelen haastatteluissa esiin nousseita teemoja ja reflektoin niitä suhteessa tutkimuksen muussa lähdekirjallisuudessa esiintyviin aiheisiin. Luvussa pohditaan haastatteluaineiston perusteella syitä siihen, miksi naisia on niin vähän suomalaisen jazzmusiikin kentällä. Luku on jaoteltu teemoittain. Ensimmäinen alaluku käsittelee roolimallien puutetta. Käytän apunani motivaatioteoriaa sekä nostan esiin myös vallan näkökulmaa. Toisessa alaluvussa tarkastelen alan koulutusta ja rakenteita ja näin ollen käsittelen tätäkin alalukua valtateoriaa apunani käyttäen. Kolmannessa alaluvussa hyödynnän jälleen motivaatioteoriaa, kun teemana on muusikoiden aito intohimo jazziin. Jamien merkitystä naispuolisten jazzmuusikoiden uralla puolestaan pohdin alaluvussa neljä, jonka sidon vallan ja motivaation teorioihin. Viimeisen alaluvun omistan äitiyden ja taiteilijuuden yhdistämiselle ja sitä tarkastelen naiseuden kautta feministisiin teorioihin nojaten.

5.1. Esikuvien puute

Esikuva on kyllä ihan valtavan tärkeä asia. Että [naiset] pääsisivät näkyville, että heitä olisi esiintymässä ja heitä tuetaan.

Lähes kaikki haastateltavistani nimesivät esikuvien puutteen yhdeksi vaikuttavimmista tekijöistä siihen, miksi naisia on jazzmusiikin parissa niin vähän. Heidän näkemänsä tai tapaamansa naispuoliset jazzmuusikot ovat tehneet erittäin suuren vaikutuksen, vaikka he eivät välttämättä olekaan olleet saman instrumentin soittajia. Jos joka puolella näkee vain miespuolisten muusikoiden esiintymisiä tai haastatteluja, ei pidetä mahdollisuutena, että naisetkin voisivat soittaa jazzia.

Jos olet vaikka musiikkiopistossa tai koulussa, tai kun katsot televisiota ja kuuntelet radiota ja mitä vaan, niin aina kun tulee rytmimusiikkia, niin jos siellä on soittajina vain miehiä tai joskus yks nainen, niin kyllähän se vaikuttaa jotenkin alitajuisesti siihen. Se ei vaan synny mielessä se mahdollisuus siitä, et hei mä voisin tehdä noin.

Musiikintutkija Erin Wehr sanoo roolimallien puutteen vaikuttavan henkilön minäpystyvyyteen (*self-efficacy*) sitä heikentävästi. Teorian on kehitellyt psykologi

Albert Bandura, jota Wehr tekstissään lainaa. Minäpystyvyys vaikuttaa siihen, kuinka hyvin ihminen selviytyy annetusta tehtävästä tai haasteista. Tämä puolestaan johtaa siihen, kuinka motivoitunut ihminen on suorittamaansa tehtävään. (Wehr 2016: 280.) Se, että nämä kaksi asiaa kulkevat käsi kädessä, ei ole yllättävää. Roolimallit voivat kannustaa toiminnallaan ja näkyvyydellään musiikin harrastajaa motivoitumaan instrumentistaan enemmän.

Roolimallit eivät välttämättä vaikuta vain lapseen tai nuoreen, vaan myös vanhempiin, jotka miettivät lapselleen soittoharrastusta. Kun naispuolisia muusikoita on näkyvillä ja kuuluvilla, saattavat vanhemmat saada oivalluksen, että jazzmuusikkous voi olla vakavasti otettava ammatti myös naisten keskuudessa. Vanhemmat kuuluvat lapsen lähellä olevaan sosiaaliseen ympäristöön ja vaikuttavat näin ollen suoraan hänen ulkoiseen motivaatioonsa (Vasalampi 2017: 59). Voisi siis sanoa, että vanhemmat toimivat lähimpinä roolimalleina kannustuksellaan ja tuellaan lapsen harrastusta kohtaan. Vanhemmilla voi olla toisaalta myös painostava vaikutus. Mikäli lapsi harrastaa vain läheisiään miellyttääkseen, on ulkoinen motivaatio ongelmallinen, sillä vastoin käymisten kohdalla tavoitteesta on helppo luopua. (Emt.: 55.) Antti Juvonen määrittelee ulkoisen motivaation negatiiviseksi aktiiviseksi musiikilliseksi yleisorientaatioksi. Aktiivinen musiikillinen yleisorientaatio suuntautuu yleensä harrastuksen ohjaamaan suuntaan automaattisesti, kunnes siitä tulee lopulta erityinen musiikillinen orientaatio. Aktiivinen musiikillinen orientaatio on sitä, kun musiikista tehdään aktiivinen toiminta – esimerkiksi ääntä tai liikettä – musiikin kentällä. Ulkoisessa motivaatiossa kyseessä on siis aktiivisen musiikillisen yleisorientaation vastakohta, jolloin lapsi ei saa harrastuksestaan minkäänlaista nautintoa. Tästä seuraa Juvosen mukaan orientaatiokriisi, jossa oppilas soittaa jonkun ulkopuolisen tahon määrittelemää musiikillista ohjelmistoa, etenkin jos siihen lisätään vielä toinen ulottuvuus, kuten oppilaan mielestä epäkiinnostava musiikkityyli. (Juvonen 2006: 195–196.) Juvosen määritelmä aktiivisesta ja passiivisesta musiikillisesta yleisorientaatiosta on tarkka ja se täydentää hyvin yleisellä tasolla liikkuvaa motivaatioteoriaa.

Soittoharrastuksen alussa moni lapsi ja nuori etsii samaistumiskohdetta myös opettajastaan ja ympärillä esiintyvistä saman instrumentin vanhemmista edustajista.

Jälleen tärkeään rooliin nousevat esikuvat, joihin oppilaat voivat identifioitua ja joiden kautta saada rohkeutta omaan muusikkouteensa. Se, että esimerkiksi musiikkiopiston seiiniin kiinnitetyissä julisteissa on myös naispuolisia esikuvia, vaikuttaa lapsen intoon pyrkiä saavuttamaan samoja asioita kuin kyseinen naispuolinen muusikko. Onneksi näitä esikuvia löytyy enenevässä määrin. Ei silti ole liioittelua, mikäli eri instituutiot alleviivaisivat sitä edelleen: kun naispuolisten muusikoiden kuvia esitetään miespuolisten muusikoiden kuvien rinnalla, ei naispuolista jazzmuusikkoa pidetä enää outona ilmiönä.

Roolimallien tärkeys näkyy myös Lucy O'Brienin (2002) tekemissä haastatteluissa. Ne tukevat ajatusta, että naispuolisten roolimallien näkyvyys on välttämätöntä, lähtien Jeanne d'Arcista, aina Billie Holidayn kautta etiopialaiseen artistiin Aster Awekeen. (O'Brien 2002: 3.) Kaikki tutkimukseeni osallistuneet muusikot olivat soittotaipaleensa alussa kaivanneet etenkin oman instrumenttinsa naispuolista esikuvaa. Se ei kuitenkaan ole heidän kohdallaan johtanut siihen, etteivätkö he olisi aloittaneet soittoharrastusta tai että he olisivat lopettaneet sen. Silloin motivaatio on sisäinen. Siinä yksilö tekee jotakin toimintaa, jonka kokee kiinnostavana, miellyttävänä ja se mukailee omia arvoja (Vasalampi 2017: 55). Moni haastattelemanuoremmen polven edustaja on tiennyt ammatilliseen koulutukseen hakiessaan, että paikassa on opiskelemaan joku heidän tuntemansa naispuolinen opiskelija. Se tieto on kannustanut heitä hakemaan samaan opiskelupaikkaan.

Olisinhan itsekin ehkä vähän kaivannut [roolimalleja] silloin joskus nuorempana. [...] Mitä enemmän jengi kuulee, että vaikka [Sibelius-Akatemiankin] jazzosastolle naisia on päässyt, niin kyllähän se varmaan myös on kannustin, et ”hei minäkin pystyn tuohon, jos tuokin on pystynyt”. [...] Mutta ei meillä ole siitäkään mitään hätää, koska meillä on noita roolimalleja [nykyään].

Tämä haastateltava siis kiittelee, että roolimalleja löytyy jo nykypäivänä. Olen hänen kanssaan samaa mieltä siitä, että nykyään naiset alkavat näkyä enenevässä määrin musiikin alalla. Asia on kuitenkin edelleen ongelmallinen ja uskon näiden tutkimustulosten osittain selittävän tätä epäkohtaa jazzmusiikin tasa-arvoistumisessa. Eräs toinen haastateltava puolestaan kommentoi samaan aiheeseen liittyen seuraavaa:

Tämän musan historiassa ei ole naisia. Mutta tavallaan meidän sukupolvelle se näyttäytyy niin miesvaltaisena, niin sitten sitä ei tule ajatelleeksi, että sitähan voi tehdä kuka vaan. [...] Vaikka olisi kiinnostunut jazzmusasta ja näin, niin sä kuuntelet vaan miessoittajia. Et sieltä ei saa idolia itselleen niin helposti, johon voisi samaistua.

Ei tietenkään pidä täysin paikkaansa, etteikö jazzmusiikin historiassa olisi myös naisia. Uskon kommentoijan kuitenkin tarkoittaneen, etteivät he ole päässeet näkyviin ja kuuluviin. Tässä, ja tätä edeltävässä kommentissa on tiettyä ristiriitaa. Vaikka molemmat haastateltavat edustavat niin sanotusti tuoreempaa näkemystä, ajattelevat he kuitenkin roolimalleista puhuttaessa eri tavoin. Luulisin tämän johtuvan siitä, että molemmat vastaushetkellä refleктоivat tilannetta eri hetkeen: edellinen kommentti peilaa vastauksessaan enemmän nykyhetkeen, kun taas jälkimmäinen ajattelee asiaa historiallisesti. Siitä huolimatta molemmat painottavat, että naispuolisista roolimalleista olisi ollut iloa etenkin uran alkuvaiheessa. Naispuolisia jazzmuusikoita on ollut jo sen historian ensimmäisiltä vuosilta, mutta he ovat syystä tai toisesta jääneet mainitsematta suurimmassa osassa historiankirjoituksia (ks. esim. Placksin 1985, xiv).

Saksofonisti Jane Ira Bloom on viimeisen kommentoijan kanssa samoilla linjoilla. Hän sanoo, että naispuoliset roolimallit esimerkiksi vaskisoittimissa on vähissä. Vastaavasti nuorten tyttöjen on vaikea nähdä, että hekin voisivat toimia esimerkiksi yhtyeen johtajina. Hän totta kai myöntää, että historiassa on paljon naisia, jotka ovat soittaneet rumpuja, vaskisoittimia ja ruokolehdykkäsoittimia, mutta että heidät on unohdettu historiankirjoista, lukuun ottamatta naispuolisia laulajia. (Enstice & Stockhouse 2004: 10.) Moni – etenkin yhdysvaltalaisista naispuolisista jazzmuusikoista – ei nosta esikuvikseen naista. Laulaja Diana Krall kuitenkin myöntää ostaneensa Mary Lou Williamsin levyn juuri siitä syystä, että hän oli nainen (emt.: 190). Olisi tietenkin suotavaa ja odotettavaa, että naisilta – ja miksei myös miehiltä – tulisi miettimättä ensimmäisenä mieleen toinen aikaisempi naispuolinen hahmo esikuvista puhuttaessa. Näin he voisivat itsekin aktiivisesti välittää tietoutta artisteista sukupuoliroolien yli. Olemme ehkä vasta matkalla siihen, sillä naispuolisia toimijoita ei ole vielä niin lukuisia, että sieltä helposti voisi automaattisesti nostaa jotakuta tähän rooliin. Yhden klassista musiikkia opiskelleen haastateltavan roolimallina toimi Sibelius-Akatemian jazzosastolla opiskellut naispuolinen pianisti, johon hän oli tutustunut yhteisellä teoriatunnilla.

Jos sä oot vaikka musiikkiopistossa tai koulussa ja kun sä katsot telkkaria ja kuuntelet radiota tai mitä vaan, niin aina kun tulee rytmimusiikkia, niin jos siellä on soittajina vaan miehiä tai joskus yks nainen – laulajana saattaa tietysti olla – mutta jos ei niitä kerta kaikkiaan oo, niin kyllähän se vaikuttaa jotenkin alitajuisesti siihen. Tästä kertoo sekin, että kun mä näin sen [naispuolisen pianistin] soittamassa siellä, joka oli päässyt sinne jazzosastolle ja jazzpianisti, niin se teki muhun niin ison vaikutuksen. Varmaan samalla lailla lentokapteeneilla, että jos [on] yhden tai kaksi kertaa elämässään [törmännyt] naispuoliseen lentokapteeniin, niin se ei vaan synny mielessä se mahdollisuus siitä, et hei mä voisin tehdä noin.

Median osuus yhdeksi vaikuttavaksi tekijäksi nousi Christa Bruckner-Haringin tutkimuksessa roolimallien puutteeseen. Hän on tutkinut naisten asemaan Itävallan jazzkentällä. (Bruckner-Haring 2012: 127, 139.) Omista haastateltavistani yksi pohti median osuutta roolimallien näkyvyyteen:

Mitä itse olen miettinyt, että aina jos joku nainen on menestynyt soittajana, näkyisi mediassa. Minusta siinä ei ole mitään väärää, että jos siitä tehdään vähä niin kuin numero. Ei sitä tarvitse siinä jutussa välttämättä alleviivata, että hei täällä on nyt nainen, mutta että niistä tehtäisiin niitä juttuja. [...] Ihan, että heti vaan, kun on joku, joka on oikeasti hyvä, niin nostetaan ne jalustalle.

Nykyään edelleen esimerkiksi musiikkilehtien kannet koostuvat lähinnä miespuolisten muusikoiden kuvista. Satunnaisen otannan perusteella lähimpänä jazzmusiikkia olevan suomalaisen *Blues News* -lehden kansikuvissa on usein mies (*Blues News* -lehden verkkosivut 2020). Mikäli kanteen on nostettu jostakin naisesta lehteen kirjoitetun artikkelin pääkuva, on hän yleensä ulkomaalainen muusikko. Myönnän, että *Blues News* käsittelee nimenomaan bluesmusiikkia, jonka naispuoliset edustajat ovat oman näkemykseni mukaan vielä harvemmassa kuin jazzmusiikissa. *Jazzrytmit* on jazzmusiikkiin keskittynyt lehti, mutta se ilmestyy enää verkkojulkaisuna, joten analysointi kyseisen lehden osalta jää vain heidän kotisivuillaan oleviin artikkeleihin (ks. luku 2.5). Sen osalta totesin saman kuin *Blues News* -lehden osalta totean edellä: naisia on päässyt otsikoihin hyvin harvoin, joskin kuitenkin satunnaisella otannalla keskimääräisesti useammin kuin *Blues News* -lehdessä.

Haastateltavat kiinnittivät huomiota myös siihen, millä tavalla naismuusikoita markkinoidaan esimerkiksi levyjen kansikuvien avulla. Yksi haastateltavistani piti halventavana ja epäuskottavana, kun eräs artisti esiintyi levyn kannessa vihjailevasti vähissä vaatteissa soitin sylissään, eikä kokenut samaistuvansa yhtään sellaiseen, millä tavalla jotkut artistit itseään markkinoivat. Hän otti esimerkiksi saksofonisti Candy Dulferin, jonka albumien kannet ovat melko seksuaalisvivahteisia. Selatessani kyseisen artistin albumien kansia, on kyllä myönnettävä, että Dulferin asut ja ilmeet ovat hyvin vihjaavia. Haastattelemani naisen kuvaileman levyn kannessa Dulfer on asettunut lattialle tyynyjen päälle selälleen jalat ylhäällä, kauluspaita auki paljastaen mustat rintaliivit ja alushousut. Jalassaan hänellä on mustat verkkosukkahousut ja mustat korkokengät. (Candy Dulferin kotisivut 2020.) Yhdysvaltalainen viulisti Regina Carter puolestaan puolusteleo omaa esiintymistään puolialasti ensimmäisen albuminsa kansikuvassa ja kieltää tähdänneensä sillä levymyynnin kasvattamiseen. Hän sanoo olevansa kuvasta erittäin ylpeä ja sen tarkoituksena on ollut ilmentää sitä, että Carter itse on instrumentti. Hänen tarkoituksenaan ei ole myöskään viestittää, että näin tulisi toimia vain siksi koska seksi myy. (Enstice & Stockhouse 2004: 77.) Kyseisen levyn kannessa hän on alasti vyötäröstä ylöspäin, selkä katsojaa kohti. Muiden albumien kansitaide koostuu lähinnä Carterista pukeutuneena juhlavasti ja pidellen kädessään viuluaan tai soittaen sitä. (Regina Carterin kotisivut 2020.) Haastateltavan havainto vähiin vaatteisiin pukeutuneista artisteista on tärkeä, sillä tällainen voi vaikuttaa siihen, kuinka nuoret tytöt jazzmusiikin kokevat ja mitä mahdollisia odotuksia sillä heistä on. Voi olla ahdistavaa huomata, mitä kaikkea uransa eteen voi joutua tekemään ja uhraamaan. En usko sen olevan tietoista ajattelua, mutta onhan se vähän kyseenalaista, mikäli musiikkiaan joutuu markkinoimaan alastomuuden keinoin. En osaa sanoa, onko Candy Dulfer itse sinut kaikkien markkinointikikkojen kanssa, vai onko taustalla jokin vahvempi taho, joka jollakin tavalla ”pakottaa” artistin kyseenalaiseen muottiin. Joka tapauksessa näkisin tällaisen markkinoinnin edelleen halventavan naisen asemaa ja ruokkimaan ajatusta naisen esineellistämisestä tai hänen esittämisestään seksuaalisena objektina.

Feministisessä naistutkimuksessa tällaiseen löytyy esimerkki representaatiojärjestelmistä. Susanna Paasonen pohtii artikkelissaan *Sukupuoli ja representaatio* missirepresentaatioita eri naisille suunnatuissa kauneuskilpailuissa. Hänen

mukaansa representaatio rakentuu silloin, kun kuviin, objekteihin ja ihmisiin yhdistetään tietynlaisia merkityksiä. Näiden myötä myös ympäröivälle maailmalle ja siellä tapahtuville sosiaalisille suhteille annetaan merkityksiä. (Paasonen 2010: 40.) Asian voi ajatella tässä tutkimuksessa esimerkiksi juuri käsiteltyjen albumien kansien kautta. Kuva esittää jotain – tässä tapauksessa saksofonistia pukeutuneena hyvin seksuaalissävytteisesti – joka puolestaan edustaa laajempaa kokonaisuutta, kuten naispuolisia jazzmuusikoita. Miten kuvat nähdään ja miten niitä katsotaan, rakentuu aikaisempien, historiallisten kuvastojen varaan, vaikuttaa kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin ulottuvuuksiin ja niistä aiheutuviin seurauksiin. Paasonen mukaan aiemmin kuultu ja nähty sijoittavat sen aiempiin näkö- ja kuulokokemuksiin. (Emt.: 42.) Näin ollen albumien kansia katsottaessa, niiden meille luoma mielikuva yhdistyy omaan kuvastoomme samankaltaisista asioista. Tästä voisi tehdä räikeän johtopäätelmän, että sensuellit kuvat naisista instrumenttinsa kanssa levyjen kansissa voivat tuottaa joillekin kokijoille miellelyhtymän pornografisesta kuvastosta. Usein artistien taustalla saattaa olla suuri markkinointikoneisto, joka määrittelee sen, miltä esimerkiksi albumeiden kansien halutaan näyttävän. Jälleen olemme vallan käsitteen äärellä: levy-yhtiöt käyttävät valtaansa usein tällaisissakin tilanteissa. En haluaisi kuitenkaan väittää naisten olevan uhreja. Varmasti heillä on vahva mielipide siitä mihin suostuvat ja millaisen kuvan itsestään haluavat julkisuudessa antaa.

Voi asia toisaalta mennä levynkansien osalta myös päinvastoin: se voi hyvinkin toimia inspiroivana tekijänä lapsuudessa ja nuoruudessa. Yksi haastateltavistani kommentoi omia jazzmusiikin roolimallejaan näin:

Ala-asteella mä muistan, kun mun isä toi jostain Tukholmasta tuliaisiksi Ella Fitzgeraldin levyn. Kun siinä levyn kannessa on se iso naisen pää ja kun mä kuuntelen, et tämä on nyt se kuka laulaa, niin kyllä mä siihen samaistun, että mä halusin olla kuin [Ella]. Ja mä kuuntelin lauluyhtyeitä myös, Manhattan Transferia ja Lambert, Hendricks & Rossia ja sit oli vielä tällainen Pointer Sisters. [...] Niin siinä oli just niitä naisia, jotka laulaa ja on kuva isossa lp-levyn kannessa niin mä jotenkin [ajattelin], et mä haluan olla kuin he.

Median osalta moni tähän tutkimukseen osallistunut peräänkuuluttaa sitä, että myös median täytyisi ottaa suurempaa vastuuta uutisoidessaan jazzmusiikin tapahtumista tai nostaessaan artisteja jalustalle. Näin naispuolisilla jazzmuusikoilla on mahdollisuus tulla

ihmisten tietoisuuteen helpommin. Medialla on oma portinvartijan roolinsa tässä; kenen esiintymisiä he arvioivat, kenen musiikkia soittavat, ja kenen kanssa haastatteluja tekevät. Myös jo edellä mainittu visuaalinen kuvasto siitä, mitä ja millaisella representaatiolla media meille jazzmusiikin toimijoita tarjoaa, on tärkeässä roolissa eri sukupuoliin suhtautumisessa. Pitääkseni rajauksen tiukkana, tyydyn vain raapaisemaan pintaa rakenteellisista valtasuhteista, jotka näen tärkeänä asiana nostaa esiin tässä yhteydessä. Helsingin yliopiston viestinnän professori Anu Kantola puhuu kirjassaan *Matala valta* kahdenlaisesta vallasta: pakkovallasta ja pehmeämmästä vallasta (Kantola 2014: 11). Median valta tässä jazzmusiikin kysymyksessä noudattelee jälkimmäistä, pehmeätä valtaa. Pehmeä valta rakentaa merkityksiä sekä kielen että mielikuvien avulla ja se on tuotteliasta. Opimme kielen ja merkitysten kautta ympäröivästä maailmasta ja mitä yhteiskunta meiltä odottaa. (Emt.: 11–12.) Se siis mitä suurimmassa määrin koskee juuri käsiteltyä jazzmusiikin kuvastoa. Jokaisen elämä kietoutuu jollakin tavoin valtajärjestelmiin. Niiden kanssa opitaan neuvottelemaan yhteiskunnan luomin normein. Valtajärjestelmät kertovat meille, miten meidän tulisi elää. Niiden perusteella määritämme myös itseämme. (Emt.: 11–12.) Näin ollen valtajärjestelmät määrittelevät esimerkiksi tämän tutkimuksen valossa sen, mitä naispuolisilta jazzmuusikoilta odotetaan ja millä tavalla heidän odotetaan käyttäytyvän. Kantola lainaa sosiologi Norbert Eliasta sanoessaan, että hallitseva luokka nostaa itseään tietynlaisella puheella, käytöstavoilla ja ulkonäöllä vahvistaen sillä tavalla asemaansa. Tämä johtaa siihen, että ihmisille luodaan tietynlainen käsitys hyväksyttävästä, toivotusta, oikeasta ja normaalista käyttäytymisestä. (Emt.: 12.)

Vaikka Elias puhuukin hallitsevasta luokasta – musiikissa voisi puhua portinvartijoista – mielestäni se kertoo paljon juuri siitä, mitä naispuolisilta jazzmuusikoilta odotetaan. En näe heidän kuuluvan hallitsevaan luokkaan, vaan ennemminkin toimivan altavastajina. Mutta jos sitaattia tarkastelee tästä näkökulmasta, kertoo se nimenomaisesti sen, että naisten ajateltaisiin kuuluvan hallitsevaan luokkaan, mikäli he täyttäisivät nämä kaikki vaatimukset: huoliteltu ulkonäkö, käytöstavat ja harkitut puheet.

Kantolan kirjassa esitellään myös filosofi Amy Allenin vallankäytön kolme ulottuvuutta, joista yksi on johonkin kohdistuva valta (*power to*). Se on – kuten omassa

tutkimuksessanikin on pyrkimyksenä – kykyä muuttaa asioiden tilaa. (Kantola 2014: 27.) Tämä on sinällään mielenkiintoista, sillä vaikka tiedostinkin pyrkimykseni muuttaa jazzmusiikkia naispuolisten muusikoiden kannalta, en silti työhön ryhtyessäni ajatellut käyttäväni minkäänlaista valtaa. Kun asiaa pohtii yhtään syvällisemmin, on lopputulema se, että valtaa esiintyy kaikkialla. Se vain esiintyy usein eri muodoissa. Kantolan mukaan valta esiintyy modernissa yhteiskunnassa useimmiten julkisuudessa. Hänen mukaansa media ja julkisuus yhtäältä antavat alustan vallankäyttäjille tuoda esiin omia näkemyksiään ja siellä voidaan hallita suuriakin yhteiskuntia, ja toisaalta ne toimivat yhteisen elämän näyttämönä. Nykyään valta ja vallankäyttäjät ovat tulleet entistä riippuvaisemmaksi mediasta. (Emt.: 37–38.)

Tästä päästäänkin takaisin tämän alaluvun keskusteluun: medially olisi erinomainen paikka vaikuttaa naisten näkyvyyteen jazzmusiikin kentällä tuomalla heitä esiin, kuten yksi haastateltavistanikin pohti, mutta myös valta siitä, millä tavoin naisia esitetään. Itse pyrin omassa toimittajantyössäni tekemään tällä tavalla tiedostavia ratkaisuja valinnoissani. Esimerkiksi pyrin aina mahdollisuuksien mukaan soittamaan jokaisessa toimittamassani ohjelmassa naispuolisten säveltäjien tai -esittäjien musiikkia, tai kirjoittamassani artikkelissa kuulemaan sekä naisia että miehiä, riippuen kulloinkin, mitä aiheeni käsittelee. Myönnän siis näkeväni vallan ongelmat media-alalla, ja toivoisinkin siihen vakavaa suhtautumista. Eri äänien olisi syytä päästä mahdollisimman monipuolisesti esille ja radio- ja televisio-ohjelmia luoda enemmän kuulijoiden, katsojien ja kokijoiden näkökulmasta, eikä niinkään omien mieltymysten perusteella. Väitän tämän koskevan ihan kaikkia musiikkityylejä. Se, miten monipuolisuus toteutuu, on hyvin vaihtelevaa. Väitän myös, että monet toimittajat haastattelevat edelleen omia luottohaastateltaviaan ja soittavat edelleen omaa lempimusiikkiaan. Kuten jo useaan kertaan todettu, vallankäyttöä esiintyy joka paikassa, ja yksi tärkeä esiin nostettava taho ovat myös koulut ja instituutiot. Täytyy loppuun todeta, että esimerkiksi Yleisradion Musiikkitoimituksen sisällä on luotu avuksi ”kompassi”, jolla pyritään ottamaan huomioon ohjelmissa esiintyvät vieraat ja heidän näkökulmansa musiikkiin. Kuvaajassa on listattu seuraavat käsitteet: nainen–mies, Helsinki–koko Suomi, vanha–nuori, etninen–natiivi sekä asiantuntija–kokija. Tämän avulla toimittaja ja tuottaja voivat seurata monimuotoisuutta ja -äänisyyttä omien ohjelmiansa teossa. Ajatuksena tässä

havainnollistavassa kuvaajassa on se, että sen kautta toimittajat ja tuottajat havahtuisivat moninaistamaan omaa sisältöään.

5.2. Koulutus ja rakenteet

Koska se opetuksen metodi ei ollut se, et kaikki käy kokeilemassa [kaikkia soittimia], mikä se nykyään on, niin se oli enemmän se ongelma. Se metodi oli väärä, tavallaan. Mutta sen sijaan me laulettiin ihan hirveästi, mikä on taas ollut mulle ihan taivas, että me oltiin niin kun kuoro meidän luokka ja laulettiin paljon, tosi paljon kaikkea. Kyllä mä siitä nautin, et ei se ollut mulle traumaa[ttista], et mä en päässyt soittaa rumpuja. On ihan mielenkiintoista miettiä, et jos olis päässyt, niin sit mä en ehkä olisi selloa alkanut soittaa.

Tämä kommentti on yhdeltä tutkimukseeni osallistuneelta henkilöltä. Hän olisi koulussa kovasti halunnut soittaa rumpuja, mutta muistelee olleensa liian ujo ilmaistakseen asian opettajalle. Toisaalta hän olisi toivonut opettajansa olleen kannustavampi ohjaamaan oppilaita kokeilemaan esimerkiksi rumpujen soittoa.

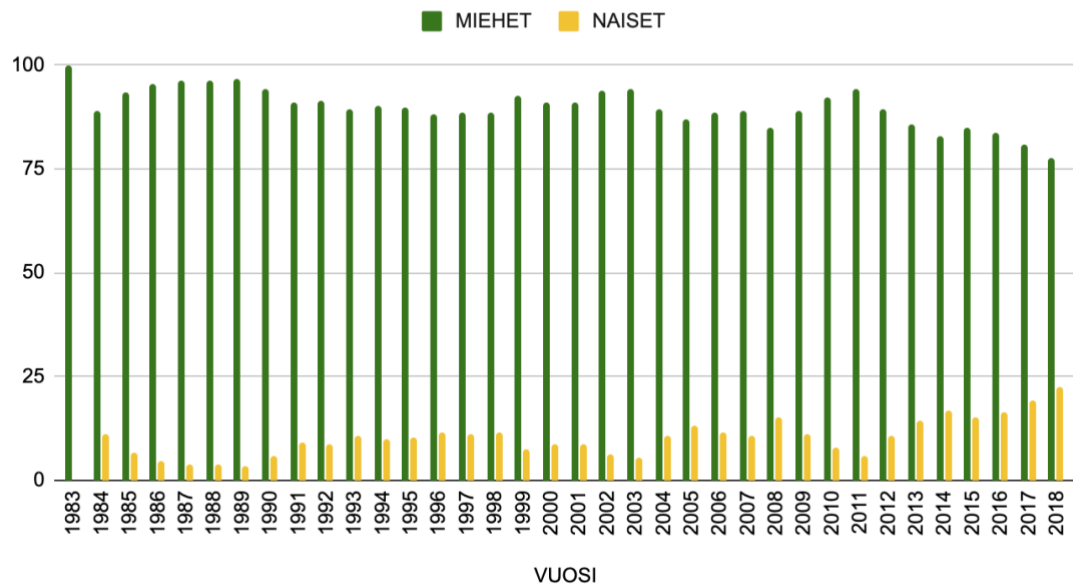
Kouluissa opettajilla on omanlaisensa valta, ja yhtä lailla kuin edellisessä alaluvussa, myös tässä täytyy pitää mielessä esiin nostamani rakenteelliset valtasuhteet. Roolimallien puuttumisen lisäksi jazzmusiikin koulutuksella nähdään olevan myös suuri merkitys naistoimijoiden vähyteen jazzmusiikin kentällä. Kun vertaa esimerkiksi Yhdysvaltoihin, Suomessa koulutus on edelleen melko lapsenkengissä. Kuten luvussa 2.1. mainitsin, Suomen ensimmäinen jazzkoulutus alkoi vasta 1970-luvun alussa. Silti kehitys tuntuu äärimmäisen jähmeältä naistoimijoiden lisääntymisen näkökulmasta näiden melkein 50 vuoden aikana. Yksi haastateltavistani suoritti haastattelun tapahtuessa vielä muutamia opintoja Sibelius-Akatemiaan. Hänen aikanaankaan naispuolisia muusikoita ei ollut hyvin montaa.

Mun aikana, sen neljän vuoden aikana taisi aloittaa [yksi naispuolinen instrumentalisti]. [...] Tosi vähässä ne on kyl ollu. Yksittäin nimettävissä.

Tämänhetkistä tilannetta naispuolisten opiskelijoiden näkökulmasta on syytä kuvata taulukkomuodossa, sillä se auttaa hahmottamaan asiaa parhaiten. Tiedot on saatu Sibelius-Akatemiasta, ja se kattaa vuodet 1983–2018. Harmillisesti en saanut vastaavia tilastoja Pop & Jazz Konservatoriosta kyselyistä huolimatta. Taulukossa ovat

prosentuaalisesti mukana vuosittain jazzmusiikin koulutusohjelman läsnäolevat opiskelijat.

SibA / Läsnaolevat jazzin perustutkinto-opiskelijat



Taulukko. Sibelius-Akatemian läsnäolevat perustutkinto-opiskelijat v. 1983–2018.

Taulukosta voi lukea naisten määrän suhteessa miehiin. Pitkään yli kolme neljäsosaa Sibelius-Akatemian jazzosaston perustutkinto-opiskelijoista on ollut miehiä. Vasta 2010-luvulla naisten määrässä on tapahtunut selvä käänne. Prosenteiksi muutettuna asia näyttäytyy konkreettisempänä kuin pelkkien lukumäärien vertailu. Vaikka taulukosta luettavat prosentit eivät varsinaisesti yllätäkään, olin itse kuitenkin suhteellisen hämmästynyt. Naisten osalta sukupuolijakauma on todella karua luettavaa, enkä olisi osannut kuvitellakaan, että naisia on vain noin yksi kymmenestä perustutkintoa suorittavista opiskelijoista jazzmusiikin linjalla.

Tilastoa tukevat haastateltavien kommentit.

Silloin kun mä pääsin sisään [Sibelius-Akatemian jazzosastolle], niin meitä oli kolme laulajaa siellä ja me oltiin naisia kaikki. Muita naisia siellä ei ollut. Eli yhtäkään soittajaa ei ollut, kuka olisi ollut nainen. Ja meitä laulajiakin oli vaan

kolme. Mutta sitten heti seuraavana vuonna kun mä olin päässyt, tuli neljäs laulaja sinne ja sitten tuli [yksi pianisti] kans sitten varmaan pari vuotta mun jälkeen. Sitten pikkuhiljaa alkoi tulla lisää laulajia sinne ja sitten tosiaan toinen pianisti. Et vähitellen niitä sinne tuli, mutta tosi vähän oli kyllä silloin, kun mä olin opiskelija.

Sama haastateltava jatkaa vielä pohdintaansa Sibelius-Akatemian alkuvuosien jazzmusiikin koulutuksesta.

Jazzosastohan ei ollut kauhean vanha silloin muutenkaan, vasta kymmenen vuotias suunnilleen. Sinne oli se ensimmäinen laulaja päässyt jo joitakin vuosia aikaisemmin [ja] hän oli joutunut varmaan tekemään paljon pioneerityötä. Ne on joutuneet vähän miettiä siellä, mites tää laulaja nyt sitten, kun se sapluuna oli ikään kuin soittajille räätälöity. Me osattiin yhdessä [kahden muun laulajan kanssa] vähän vaatia ja ehkä meidät alettiin ottaa vakavasti, et hei nyt täällä on jo näin monta laulajaa, että nyt täytyy ottaa se huomioon.

Kuten Suomessa, myös Itävallassa on hyvä ja korkeatasoinen jazzmusiikin koulutus. Musiikintutkija Christa Bruckner-Haring on tutkinut Itävallan tilannetta naispuolisten nykyjazzmuusikoiden näkökulmasta. Tutkimuksessa on tarkasteltu myös ulkomaalaisten opiskelijoiden määrää itävaltalaisien yliopistojen jazzmusiikin koulutuksessa. Miehiä opinnoissa on 79% ja naisia 21% (Bruckner-Haring 2012: 131). Tilastojen valossa tarkasteltuna tilanne on siis huomattavasti parempi kuin meillä, kun verrataan vuotta 2012, mutta miehet ovat silti enemmistönä jazzmusiikin koulutuksessa myös Itävallassa. Vain jos tarkastellaan pelkästään laulajia, naisia on enemmistö. (Emt.: 140.) Bruckner-Haringin tulokset kertovat, että naiset keskeyttävät miehiä useammin opintonsa kandidaatin tutkinnon jälkeen, eivätkä jatka enää maisteriopintoihin (emt.: 133). Hänen tuloksensa puhuvat sen puolesta, että naispuolisten instrumentalistien määrä on kasvussa (emt.: 138). Bruckner-Haring keräsi tutkimukseensa tietoa haastattelemalla laajasti jazzmusiikin eri tahoilta, kuten esimerkiksi muusikoilta, medialta ja festivaaleilta (emt.: 137). Yhdeksi tärkeäksi tekijäksi hänen tutkimuksessaan nousi ajatus siitä, että tyttöjä kannustetaan vähemmän jazzmusiikin pariin. Sen sijaan heitä ohjataan ennemmin klassisen musiikin opintoihin. (Emt.: 139.) Tutkimukseeni osallistuneista henkilöistä kaikki yhtä lukuun ottamatta olivat aloittaneet musiikkiopintonsa klassisen musiikin parissa. Näkisin näillä olevan tietynlaista yhteyttä keskenään. Kaikki klassisen musiikin parissa aloittaneet olivat aloittaneet feminiiniseksi miellettyillä soittimilla viululla tai pianolla. Mistä kannustus on alun perin lähtenyt, ei ole tiedossani. Uskon sen olevan

kuitenkin vahvana vaikuttimena siihen, miksi kaikki heistä olivat aloittaneet klassisen musiikin opetuksessa. Vaikka suurin osa haastatelluista olikin aloittanut musiikkiharrastuksen klassisella musiikilla, on heistä silti tullut jazzmuusikkoja. Tämän puolestaan uskon kertovan nimenomaan sisäisestä motivaatiosta, jolloin omat intohimot musiikkityyliä kohtaan korostuvat.

Kaikki haastatteluihini osallistuneet henkilöt nostivat esille kannustavat ja hyvät soitonopettajat. He arvostivat kyseisten opettajien tärkeyttä ja vahvaa osuutta uransa kannalta. Kuten jo aiemmin todettu, opettajien vaikutus oppilaittensa innostumiseen musiikista tai omasta instrumentistaan toimii motivoivana tekijänä. Se, että opettaja on ollut samaa sukupuolta, on toiminut kolmen haastateltavan mukaan rohkaisevana suunnannäyttäjänä huolimatta siitä, onko hän ollut jazzmuusikko vai ei. Toisaalta myös loput, joiden opettaja oli miespuolinen, kehuivat ja kiittelivät opettajaansa hyvänä esikuvana toimimisesta. Heille, joilla opettaja oli samaa sukupuolta, ei ole juuri siitä syystä välttämättä edes tullut sellaista tunnetta, että jokin soitin olisi miehinen ja näin ollen naispuolinen soittaja olisi tässä yhteydessä ollut jollain tapaa outo.

Mulla oli nainen opettajana [...]. Mutta kieltämättä siis ihan viime vuosina ja nykyään, varsinkin kun se asia on enemmän tapetilla ja siitä puhutaan ja sitä yritetään kehittää, että olisi enemmän naisia, niin se ihan jatkuvasti tavallaan tulee enemmän ja enemmän semmoinen olo, että kylläpä mä oudosti tein, kun mä valitsin [tämän soittimen]. Niin kuin hyvässä mielessä. Mutta sen on vasta jälkeenpäin tajunnut, että ei se olekaan ihan tavallista. Tajuaa vaan jotenkin enemmän ja enemmän sitä, että olipas se erikoinen valinta. Soittimena se tuntui silloinkin, että se on erikoinen valinta ja se oli tavallaan se viehätyskin siinä, mutta silloin mä en ajatellut sitä sukupuoli-asiaa yhtään.

Yhdysvaltalainen säveltäjä ja orkesterinjohtaja Maria Schneider ottaa Ensticen ja Stockhousen haastattelussa kantaa samaan aiheeseen. Hänen opettajansa oli myös nainen. Opettaja oli erityisen arvostettu pienessä kaupungissa, jossa Schneider piano-opintojaan suoritti. Schneiderillakaan ei ollut käsitystä siitä, että naiset olivat harvinaisia jazzin alalla, sillä hänen opettajansa oli vahva ja näin ollen melko vaikuttava persoona. Schneider kiittelee opettajaansa, sillä muuten hän ei uskoisi osaavansa olla ajattelematta omaa sukupuoltaan työskennellessään orkesterinjohtajana. (Enstice & Stockhouse 2004: 275.) Näinhän asia epäilemättä on: mikäli on tottunut toimimaan vain samaa instrumenttia

soittavien naisten keskuudessa, on vaikea ajatella sen olevan outoa tai miehekästä. Näkisin, että näiden naisten vahvuus loistaa omassa ammatissaan johtuu pitkälti mielikuvasta, että esimerkiksi kitara voi olla yhtä lailla naisen soitin siinä missä miehenkin, koska heidän lähin esikuvansa – opettaja – on ollut myös nainen. Olen kuullut lasten suusta ihmettelyä siihen aikaan, kun presidentti Sauli Niinistö astui virkaansa Tarja Halosen jälkeen. Lapset aidosti ihmettelivät, että voiko presidentti olla myös miespuolinen. Tällä tarkoitan sitä, että kun naisia nousee yhteiskunnassa merkittäviin asemiin, voi ihmettely kääntyä myös päinvastaiseksi kuin miten se omalle ikäpolvelleeni ja vanhemmille ihmisille on näyttäytynyt.

Opettajien asenne opettamisessa on ensiarvoisen tärkeätä ja se, ovatko he kannustavia vai lannistavia, vaikuttaa nuoren muusikon omaankin motivaatioon soittamista kohtaan. Koska jazzmusiikki on omalla tavallaan vaativaa ja haastavaa, opettajan olisi hyvä pitää huoli, ettei oppilas lannistu harjoittelun alla. Yksi haastateltava toivookin opettajilta kannustusta, ja että he suhtautuisivat oppilaisiinsa ja heidän tavoitteisiinsa vakavasti.

Hän ajattelee, että peruskoulussa musiikinopettajilla pitäisi olla vastuullaan kannustaa niin tyttöjä kuin poikiakin eri soitinten pariin. Nykyhetken opetussuunnitelmassa ei tällaista vastuuta varsinaisesti tuoda esiin. Opetuksen tavoitteena on vuosiluokilla 1–2 ”ohjata oppilasta luontevaan äänenkäyttöön sekä laulamaan ja soittamaan ryhmän jäsenenä”, ja vuosiluokilla 3–9 ”ohjata oppilasta luontevaan äänenkäyttöön ja laulamiseen sekä kehittämään keho-, rytmi-, melodia- ja sointusoittimien soittotaitoaan musisoivan ryhmän jäsenenä” (Opetushallitus 2014). On selvästi siis opettajan vastuulla, kuinka hän kannustaa oppilaitaan soitinten pariin. Olen haastateltavani kanssa yhtä mieltä siitä, että lapsia ja nuoria tulisi rohkaista kokeilemaan soittimia jo pienestä pitäen. Omasta opettajankokemuksestani nähtynä tällainen toiminta täytyy tehdä kuitenkin suunnitellusti ja kannustavasti, että se kantaisi hedelmää pitkällä tähtäimellä. Joka tapauksessa uskon, että mitä nuorempiin tällaista systemaattista eri soittimiin, musiikin tyyllilajeihin, ja ylipäänsä musiikkia kohtaan pystyy tutustuttamaan ja juurruttamaan, sitä helpommin he siitä innostuvat. Saman haastateltavani mukaan ei pitäisi päästää ennako-oletuksia valloilleen ja ajatella, että esimerkiksi rumpujen soitto kiinnostaisi vain poikia, jolloin ei edes nähdä vaihtoehtona kehottaa tyttöä tarttumaan kapuloihin. Tällainen kannustus on

puuttunut muutaman haastateltavan peruskouluajalta. Toisaalta sama haastateltava muisteli sen ehkä johtuneen itsensä kohdalla omasta ujoudesta, ettei koskaan tarjoutunut soittamaan rumpuja. Hän ajattelee sen ajan opetusmetodien olleen vääriä, kun kaikkia ei kehoitettu soittamaan kaikkia soittimia.

Peruskoulujen musiikinopettajilla on vastuu, mutta myös valta siinä, kuinka he oppilaita kannustavat soitinten pariin. Musiikintutkija Taru Leppänen on yhdistellyt feminististä tutkimusta ja kulttuuritutkimusta kirjassaan *Vallatonta musiikkia*, jossa hän tutkii 2000-luvun lastenmusiikkikulttuuria Suomessa. Molemmissa tieteenaloissa valtasuhteet ihmisten ja ihmisryhmien välillä ovat keskiössä. Tämän käsityksen valossa lapset nähdään toimijoina, jotka sopeutuvat elämässään oleviin jokapäiväisiin rakenteisiin ja instituutioihin. On tarkasteltava, miten subjekti syntyy sosiaalisten, yksilön ulkopuolella olevien tekijöiden myötä, ja miten tässä tapauksessa lapset muuttavat ja soveltavat merkitysjärjestelmiä. (Leppänen 2010: 22–23.) Näen sopeutumisen olevan myös yksi vaikuttavista tekijöistä lasten ja nuorten elämässä. Musiikin osalta monien lasten ja nuorten kokemus voi olla hyvinkin kapea, eikä moni pääse koulun ulkopuolella tutustumaan soittimiin tai musiikin eri tyylilajeihin. Leppänen sanoo, että aikuiset mahdollistavat ja rajoittavat omalta osaltaan ainakin osittain lasten toimintaa (emt.: 28). Toisaalta hän vertaa kouluja vankilaan sanomalla niiden olevan kurinpidollisia instituutioita, joiden ”tavoitteena on muovata ihmisistä ja heidän ruumiistaan tietynlaisia ja tietyillä tavoilla toimivia.” Näin ollen koulut tuottavat koululaisille tietynlaisen identiteetin. (Emt.: 121.) Vaikka vertaus voikin vaikuttaa kärjistetyltä, on sillä käsillä olevan tutkimuksen kannalta tietynlaista jalansijaa. Kun asiaa tarkastelee tämän pohjalta, on hyvinkin todettava, että opettajilla on yhtäältä suunnaton valta siinä, mitä he oppilaidensa kanssa tunnilla tekevät ja miten lasten suhde musiikkiin rakentuu, ja toisaalta taas oleellinen osa lapsen musiikilliseen motivoitumiseen.

Opettajan valta-asemasta kertoo myös erään toisen haastateltavan kommentti. Hän näkee tietynlaisena ongelmana sen, että monella peruskoulun opettajalla on tietynlainen lukko jazzmusiikin esittelemiseen musiikintunneilla. Musiikinopetuksessa käytettävät kirjat kiitettävästi tarjoilevat edelleen laulettavia, kuunneltavia ja soitettavia kappaleita laidasta laitaan ja toivonkin kovasti, etteivät opettajat ihan helpolla lähtisi oppilaiden toiveiden

perusteella muokkaamaan tunnilla opeteltavia kappaleita. (Esim. *Saa laulaa!- ja Musiikin mestarit* -oppikirjat.) Oppilaat haluavat mielellään laulaa ja opetella soittamaan viimeisimpiä radiohittejä, ja monesti opettajat taitojensa ja opetusmateriaalin mukaan pyrkivät tällaiseen oppilaslähtöiseen opetusmetodiin. En itse näe siinä sinällään mitään väärää, mutta mikäli opettajat suhtautuvat musiikkitunteihin välinpitämättömästi, syntyy ongelma musiikillisen kasvatuksen näkökulmasta opetussuunnitelman tavoitteiden toteutumattomuudesta. Musiikkiin tutustuminenkin voi jäädä yksipuoliseksi, eikä siten täytä tavoitteita, jotka musiikinopetukselle on asetettu.

Yläkouluissa musiikinopettajalta vaaditaan musiikkipedagogin pätevyys, mutta alakouluissa samaa ei vaadita (ks. esim. Muukkonen 2011: 29). Itse olen päässyt työskentelemään sellaisessa alakoulussa, jossa kaikilla musiikinopettajilla oli pedagogin pätevyys nimenomaan musiikin alalta. Toki olen kuullut myös harmitteluja siitä, että moni luokanopettaja joutuu opettamaan musiikkia, vaikkei heillä siihen minkäänlaista pätevyyttä tai kiinnostusta olisi. Kaikissa kouluissa ei siis ole yhtä ihanteellista tilannetta musiikinopetuksen suhteen. Oman kokemuksen mukaan jazz, kuten klassinenkin musiikki mielletään helposti epäkiinnostavaksi musiikkityyliksi lasten ja nuorten keskuudessa ja siksi se saatetaan jättää vähemmälle huomiolle musiikin tunneilla. Epäilemättä myös opettajan oma kiinnostus kutakin tyyliä kohtaan vaikuttaa tuntisuunnitelmien sisältöihin, vaikkei näin tietenkään soisi olevan. Toisaalta opettajat voivat kokea, etteivät tiedä asiasta tarpeeksi, jotta voisivat perehdyttää oppilaita tähän. Eräs haastateltavistani pohti juuri tätä:

Kritisoisin pikkasen ehkä opettajia siinä, että jos sä olet musiikin opettaja tai sä opetat mitä tahansa soitinta, niin jos sinulla on itsellä lukko siinä jazzmusiikin kohdalla, niin kyllä mä väitän, et sulla on aika vaikea olla innostava opettaja sitten semmoiselle oppilaalle, joka olisikin siitä mahdollisesti kiinnostunut, tai jolla olisi rahkeita siihen. Jos sä itse [opettajana] koet, että siinä on sulle jotakin tosi outoa, tai sä et itse ihan hiffannu mitä se jazz on, tai et jos se on sulle itselle jotenkin kipupiste. Että opettajilla on tosi usein valitettavasti tapana joko sivuuttaa semmoiset asiat, mistä ne ei tiedä tarpeeksi tai istuttaa siihen oppilaaseen todella kummallisia ajatusmalleja, jotka ei palvele sitä jazzmusiikkia tavalla, että se [lapsi/nuori] valitsisi sen.

Tulkitsen, että haastateltava tarkoittaa kummallisilla ajatusmalleilla sitä, kuinka vaikka jazzmusiikista peruskoulun musiikintunneilla puhutaan; pidetäänkö sitä jotenkin vähempiarvoisena tai niin outona musiikkityylinä, että sitä on vaikea ymmärtää.

Oman opettajuutensa moni haastateltavista on mieltänyt haluksi jakaa tietouttaan myös muille. Esimerkiksi perinteiseksi klassisen musiikin instrumentiksi luokiteltu soitin saa heidän opetuksessaan erilaisen musiikillisen tulkinnan mahdollisuudet esiin. Haastateltavat uskovatkin, että monipuolinen muusikkous on keskiössä, kun puhutaan jazzmusiikin avautumisesta perinteisen kaanonin ulkopuolelle. Suurin osa haastattelemistani muusikoista on opiskellut klassista musiikkia, ja kaksi heistä sanoi varhaisempien opettajiensa olleen siinä määrin kannustavia, että olivat innostaneet haastateltavia monipuolisuuteen musiikin parissa. Toisaalta he sanoivat ammattiopinnoissaan harjoitelleensa jazzmusiikkia opettajiltaan salaa, koska eivät tienneet, miten klassisen osaston puolella olisi suhtauduttu.

Tiedostamaton naisviha tuli esiin yhden haastateltavan puheessa. Tulkitsen haastateltavan tarkoittavan sillä toisten naistoimijoiden näkemistä vähempiarvoisina. Hänen mielestään se kumpuaa kouluissa ja opetuksessa tiedostamatta. Tällä hän ei tarkoita pelkästään miehiä, vaan myös esimerkiksi itseään. Haastateltava on kertomansa mukaan hakeutunut vaistomaisesti miespuolisten muusikoiden seuraan ja ajattelee sen johtuneen siitä, että tulisi jossain vaiheessa uraansa hyötymään heistä ammatillisesti. Tämä liittyy vahvasti valtateoriaan: on aina kannattavampaa olla läheisissä suhteissa niihin, joilla on enemmän valtaa. Anu Kantola lainaa viestinnän tutkija Robert Harimania, joka on sanonut, että vallan tyylit esiintyvät yhteiskunnan eri instituutioissa. Niiden avulla yksilö voi osoittaa uskottavuuttansa ja samalla saada luottamusta toisilta. (Kantola 2014: 34.) Haastateltavani ei vähättele naispuolisia soittokumppaneitaan, mutta on jollakin tapaa kokenut haluavansa erottautua naisena miesten silmissä. Tämä oli itselle yllättävää tietoa, joskin kyllä ymmärrettävää. Varmasti jokainen naispuolinen muusikko haluaa olla osa porukkaa, eikä tulla huomioituna sukupuolensa kautta tai vähemmistönä. Naispuoliset toimijat olisivat varmasti yhdessä vahvempia, jos he kannustaisivat toinen toisiaan ja uskoisivat toistensa kykyihin.

Olen saanut itseni kiinni viime vuosina siitä, että [...] tiedostamattaan katsoo, että jos on iso porukka ihmisiä, niin kuin iso bändi vaikka, että kenellä se on se valta siellä. Että ajattelemattaankin silloin on kannattavampaa itselle ajautua niiden seuraan, kenellä se valta on kuin käyttää se aika hengailemalla sen jonkun takarivin nelostrumpetisti-Minnan kanssa, joka ei ole oikein kenenkään kaveri. [...] On jotenkin tosi naisviha[mieli]sta ajatella, et mä ajattelen, että toi ei ole panostamisen arvoinen. Olin mä tosi järkyttynyt, kun mä joskus tajusin, että mulla on ollut myös tällaisia ajatuksia versus että mä ajattelisin, että meillä on varmaan tosi paljon jaettavaa, että yhdistetään voimat ja jutellaan ja sillä tavalla me autetaan toinen toisiamme [...] ja sitä kautta tämä ala voi muuttua.

Sama henkilö kokee olevansa miespuolisten soittajien silmissä ”hyvä tyyppi” ja tekevänsä paljon töitä sen eteen, että kuuluisi porukkaan. Toisinaan se on kostautunut sillä, että hän joutuu kuuntelemaan varsin henkilökohtaisuuksiin meneviä ala-arvoisia vitsejä ja halventavia kommentteja. Hän on kuitenkin opetellut pitämään pintansa ja laukomaan vielä pahempia kommentteja takaisin ottamatta huomautuksia kuitenkaan itseensä ennen kuin vasta myöhemmässä elämänvaiheessa. Nyt häntä harmittaa, että on lähtenyt sille tielle, sillä kommentoinnin tulvaa on hankala enää pysäyttää. Uskon tilanteen olevan kiusallinen, mutta olisi ehdottomasti kaikin puolin hienoa, mikäli kyseinen muusikko kykenisi puolustamaan itseään ja näin pistämään rajan tämäntapaiselle käytökselle. Se on väylä sille, että asiat alkaisivat muuttua. Se on myös tärkeä käännekohta rakenteiden muutokselle.

Sama haastateltava ehdotti, että kouluissa ja musiikkioppilaitoksissa tiedostettaisiin tällainen ilmiö, siitä keskusteltaisiin ja siihen puututtaisiin jo varhaisessa vaiheessa. Opettaja voisi yhtyeharjoituksissa puuttua asiaan, mikäli joku alkaa kommentoimaan jonkun toisen ulkonäköä tai sukupuolta ja todeta, että täällä ollaan keskittymässä soittamiseen ja kaikkien taitojen kehittämiseen. Tai vastaavasti jos esiintymismatkoilla vitsit alkavat mennä henkilökohtaisiksi, joku ottaisi auktoriteetin aseman ja sanoisi, ettei tällainen keskustelu sovi.

Enemmän se on ollut jotain, että on halunnut kuulua porukkaan, että haluan olla hyväksytty. Ja mitä se on tarkoittanut, on tarkoittanut kyllä tosi paljon semmoista käytöstä itseltä, mikä ei ole tukenut sitä, että se kulttuuri olisi inklusiivinen yhtään, vaan siihen on kuulunut [n]e tosi rajut vitsit ja semmoinen sosiaalinen kulttuuri.

Moni muukin on haastateltavani kanssa samoilla linjoilla. Oman aineistoni ulkopuolelta Sally Placksinin teoksesta löysin yhdysvaltalaisen rumpalin Bridget O'Flynnin ajatuksen päättää jättäytyä jazzmusiikin kentältä kokonaan pois juuri tästä syystä. Hän sanoo kyllästyneensä kasvavaan rasismiin, loukkauksiin, seksismiin ja kompromissien tekemiseen. (Placksin 1985: 172.) Hän on lukemassani lähdekirjallisuudessa ainoa, joka haastattelutilanteessa myönsi tämän asian uransa lopettamispäätöksensä syyksi. En yhtään epäile, etteikö tällainen elämä olisi turhauttavaa ja kaikin puolin raskasta. Se että joutuu todistelemaan taitojaan ja osaamistaan koko ajan ja muuntautumaan miesmäiseen rooliin epäluontaisesti, on täysin järjetöntä. Sama pätee myös meillä, etenkin kun kutsumme Suomea sivistysvaltioksi.

Näen, että koulutuksella on rakenteellisesti ja vallankäytöllisesti suuri vastuu kysymyksessä, kuinka naiset voisivat innostua jazzmusiikista. Tilastot puhuvat omaa kieltään esimerkiksi ammattiin hakeutuvien naisten määrästä (ks. taulukko). Niin peruskoulun musiikinopetuksessa, jazzmusiikin ammatillisessa koulutuksessa kuin sisäistetyssä naisvihassa on kyse valtarakenteista. Etenkin naisviha on yhteiskunnassa vallitseva, kaikkien sisäistämä, mutta usein tiedostamaton valtarakenne. Se näyttäytyy esimerkiksi Sibelius-Akatemian jazzmusiikin osastolla siinä, että naiset eivät kannusta toisiaan tai näe heitä samanarvoisina kuin miehiä. Peruskouluissa sama valtarakenne voi näkyä opettajan sukupuolittuneeseen ajattelutapaan siitä, minkä soittimien pariin tyttöjä ja poikia ohjataan.

5.3. Aito intohimo jazzmusiikkiin

Pysyäkseen jazzmusiikin kovassa kilpailussa mukana, tulee haastateltavien mukaan olla äärimmäisen suuri palo tähän musiikkiin. Se vaatii paljon harjoittelua, itsevarmuutta, ja musiikkityylin tuntemusta. Eittämättä sama pätee miespuolisista jazzmuusikoista puhuttaessa. Oman kokemukseni mukaan erityisesti jazzmusiikissa on havaittavissa kovaa kilpailua, johtuen kenties sen marginaalisuudesta yleisön keskuudessa. Moni naispuolinen muusikko väittää naisten olevan enemmän omistautuvampia jazzmusiikille kuin moni alalla toimiva mies. Esimerkiksi trumpetisti Dolly Jonesin sanottiin kuljettavan koko ajan mukanaan soitinta, puhuvan siitä jatkuvasti, ja opiskelleen sen läpikotaisin (Placksin 1985: 65). Jotkut naispuoliset muusikot puhuvat myös tällaista naisten

jazzmusiikille omistautumista vastaan. Esimerkiksi trumpetisti Norma Carson sanoo, että silloin tällöin hänet pakotettiin soittamaan naisorkesterissa, jossa muut halusivat vain pitää hauskaa, eivätkä olleet yhtä tosissaan kuin hän itse. Nämä naiset olivat orkesterissa kuitenkin yleensä vain hetken. (Placksin 1985: 166.) Yhdysvalloissa 1930-luvulla vaikuttanut rumpali Rose Gottesman kertoo Placksinin kirjassa myös naissoittajista, jotka eivät tehneet työtään kunnolla. He ajattelivat saavansa harjoittelemattomuuden anteeksi, koska olivat naisia. Gottesmanin mukaan joukossa ei ollut montaakaan sellaista naispuolista muusikkoa, jotka todella olivat rakastaneet työtään. (Emt.: 175.) Kaikki tämä kertoo omistautumisesta ja intohimosta musiikinlajeja kohtaan, joka ei ole jazzmusiikissa muuttunut tähänkään päivään mennessä. Kuulin samanlaisia esimerkkejä omistautumisesta omienkin haastattelujen yhteydessä.

Olen koittanut kehittää itseä[ni] opiskelemalla mahdollisimman laajasti ja intensiivisesti. Sitten semmoinen henkilökohtainen tutkiminen, et on vielä itse ottanut paljon selvää asioista ja tutkinut erilaista musiikkia ja tehnyt siitä kaikenlaisia havaintoja. [...] Se omakohtainen työskentely on ollut tosi intensiivistä. Ja treenaaminen tietenkin, että on viettänyt tuntikausia tuolla treenikopeissa.

Jazzmusiikki on kenttä, jossa tekeminen koetaan tärkeäksi osaksi omaa identiteettiä. Pitkäjänteinen harjoittelu lisää yksilön taitoja ja harjoitteluun sitoutuminen auttaa tavoitteiden toteutumisessa. Tämä kaikki vaatii motivaatiota. Kirsi Sjöblom on tutkinut intohimoa ja sen merkityksiä motivaatioon. Intohimon voi määritellä tehtävää kohtaan koettuna voimakkaana kiinnostuksena. (Sjöblom 2017: 222–223.) Ei varmasti ole musiikkityylistä kiinni, että tavoitteita saavutetaan aidolla intohimolla. Jos kokemuksestani kuitenkin vertaan jazzmusiikkia esimerkiksi klassiseen musiikkiin, pärjäsinkin aika pitkälle omissa instrumenttiopinnoissani, ennen kuin aloin pitämään klassisesta musiikista. Sitä ennen ehdin opiskella soitintani suhteellisen hyvin arvosanoin noin 15 vuotta. En voisi kuvitella samaa jazzmusiikin osalta – vaikei minulla siitä kokemusta olekaan – sillä se perustuu vahvasti tyylin tuntemiseen niin improvisoinnin kuin soittotekniikankin osalta. Jazzmusiikkia pidetään myös erittäin virtuoosisena musiikkityylinä, jossa sointutuntemuksella on vahva rooli.

Motivaatioon vaikuttaa tietenkin se oma kiinnostus ja uteliaisuus, mutta on tärkeitä saada feedbackia, että tulee [yleisöltä] palautetta ja kanssamuusikoilta ja

tietenkin oppilailta. Ja jos vielä jossain lehdessä julkisesti keuhataan, niin se on kannustavaa tieteenkin. [...] Jos ei ketään kiinnosta, tai tulee vaan kuraa niskaan, niin se voi masentaa.

Musiikintutkija Tia DeNora määrittelee musiikin, ei vain merkityksiä ilmaisemaan ja kommunikoivaksi välineeksi, vaan myös voimaksi, joka näkyy päivittäisessä elämässä. Musiikki vaikuttaa kehonkieleen, ajankulun kokemiseen sekä tunteisiin itseä ja toisia kohtaan. Musiikki voi näin saada esiin erilaisia ja yllättäviä ilmenemismuotoja, jotka liittyvät käyttäytymiseen. (DeNora 2000: 16–17.) Vaikka DeNora puhuu tässä yleisesti siitä, kuinka ihmiset kokevat musiikkia, näkisin, että tällä on pohjaa myös haastateltavien esiin nostamassa ”hurahtamisessa”. Musiikki voi olla niin kokonaisvaltaista ja vetää ajatukset täysin itseensä, että musiikkia tehdessä – oli se sitten soittamista, säveltämistä tai vaikka kuuntelua – keskittyminen tekemiseen voi olla hyvin intensiivistä. Tätä uskon tutkimukseeni osallistuneiden muusikoiden tarkoittavan sanoessaan, että jazzmusiikkiin täytyy hurahtaa. Viehätyksen on siitäkin huolimatta oltava pitkäkestoista, että jazzmusiikin tekeminen ja itsensä kehittäminen jaksaa kiinnostaa vuosi vuoden jälkeen.

Useimman haastatteleman muusikon mukaan jazzmusiikki ei ole ollut heille tuttua lapsuudessa. Osa heistä taas sanoi sen olleen vanhemmilta perittyä lapsuudenkodin äänimaisemasta ja siitä lähtien jazz on kulkenut elämässä mukana ammattiin asti. He matkivat jazzäänilevyiltä kuulemaansa ja sitä kautta syventyivät jazzmusiikin kiemuroihin. Myös kirjallisuudesta löytyy esimerkkejä siitä, miten äänilevyt ovat olleet tärkeitä jazzin opiskelussa. Rumpali Fagle Liebman kuunteli pelkästään jazzia ja jopa siinä määrin, että hän osasi kaikki soolot, likit, ja laulujen sanat ulkoa (Placksin 1985: 156). Kodin ulkopuolella jazzia on haastateltavista osa käynyt kuuntelemissa vanhempien kanssa konserteissa. Useampi taas sanoi lapsuutensa äänimaiseman sisältävän jotakin muuta musiikkia kuin jazzia. Silti he ovat instrumenttinsa kautta tai soitonopetuksen myötä päätyneet soittamaan jazzmusiikkia. Tässä kyseessä on ollut oma motivaatio tutustua tyylilajiin ja hakeutua soittamaan sitä. Monen haastateltavan instrumentti on ollut sellainen, että se on ikään kuin jo valmiiksi kutsunut jazzmusiikin pariin. Jazzinstrumentiksi voidaan luokitella esimerkiksi saksofoni.

Instrumenttivalinnalla ja musiikkityylillä on tutkittu olevan yhteys. Instrumenttivalinta voi Juvosen mukaan johtaa kiinnostukseen samalla soittimella soitettuja musiikkityylejä kohtaan. Sen hän lukee ohjaavan myös erityisorientaation suuntautumista tai kenties toimivan myös sen määrittävänä tekijänä. Hän myös väittää, että sukupuolien välisiä eroja instrumenttivalinnoissa ei tule sivuuttaa. (Juvonen 2006: 196.) Ajatus instrumentin vaikutuksesta musiikkityyliä kohtaan siis tukee näkemystä siitä, että esimerkiksi saksofoni kutsuu jazzmusiikin pariin. Susan Hallam kumppaneineen puolestaan on hieman eri linjoilla sanoessaan, että lapsilla on iästä riippuen tietyt musiikkityylit ja äänenvärit, jotka heille ovat mieluisimpia (Hallam et al. 2008: 14). On toki erikoista ajatella, että lapset mieltäisivät tiettyihin musiikkityyleihin tietyn ikäisinä. Oli niin tai näin, yksilön musiikkimaku ja instrumenttivalinta varmasti kulkevat usein yhdessä etenkin, jos lapsi saa itse valita instrumenttinsa. Mutta voiko esimerkiksi pianistista, kitaristista tai rumpalista sanoa, mitä musiikkityyliä he edustavat? On melko rohkeata lähteä arvuuttelemaan esimerkiksi basistin musiikkimakua tai sitä, mitä musiikkityyliä hän instrumentillaan soittaa. Juvonen toki myös toteaa, että kiintymys instrumenttiin voi olla niin vahva, että musiikinlajien välisillä rajoilla ei ole merkitystä (Juvonen 2006: 196). Tutkimukseeni osallistuneista muutama kommentoi omaa soitinvalintaansa esimerkiksi niin, että itse instrumentti on kutsunut musiikkityylin pariin tai sillä, että oli nähnyt jonkun naisen soittavan jotakin instrumenttia ja sen myötä viehättynyt itsekin siitä. Jos opettaja on ollut jazziin orientoitunut, saa oppilas helposti siihen liittyviä soittoläksyjä. Opettajan oma motivaatio ja kannustus jazzmusiikin pariin on vaikuttanut useamman haastateltavan suuntautumiseen jazzmusiikin äärelle. Sitä kautta tie oli monella kulkenut Pop & Jazz Konservatorioon. Yksi sanoi innostuneensa improvisoinnista jo nuorena, ja jazzmusiikki on tarjonnut siihen väylän.

Se oli sitten ihan vapaaehtoinen halu ruveta soittamaan klassisen musiikin vastapainoksi jotain, jossa saa improvisoida. Ja jazz- ja popmusiikkihan tarjosi siihen mahdollisuuden.

Yhden haastateltavan mielestä jazzmusiikki ei ole helpoin tyylilaji saada houkuteltua uusia opiskelijoita, joten täytyy löytyä suurta halua astua siihen maailmaan. Nykyään maailma on pirstaloitunut niin valtavasti, että on hankala tehdä päätöksiä etenkin sellaisen ammatin pariin, jossa toimeentulo ei ole aina taattu ja vaatii muusikolta

äärimmäisen suuren työn ja vaivannäön, että pysyy jazzyhteisössä pinnalla. Pidemmällä tähtäimellä myöskään ihannoitu keikkaelämä ei näytä parasta puoltaan, jos intohimo jazzmusiikkiin, sen tekemiseen ja esittämiseen puuttuu. Samalle haastateltavalle on jo Sibelius-Akatemian nuoriso-osastolla varoiteltu, että jos jazzin soittamisesta puuttuu intohimo, niin urasta voi tulla raskas. Nykyään hän ymmärtää täysin tuon varoitelun eikä kiistä sitä lainkaan. Hän käyttää sanoja ”hurahtaa” ja ”seota” kun puhutaan siitä, mitä vaatii päästä jazzmusiikilla pinnalle Suomessa. Tulkitsen, että hän tarkoittaa tällä sitä, että jazzmusiikin tulisi täyttää elämä kokonaisvaltaisesti. Sitä täytyy kuunnella ja soittimen kanssa tulee viettää paljon aikaa, että se tulee tutuksi ja siitä löytää itselleen sopivan tyylin, jolla erottuu.

Ei ne ihan väärässä ole, kun moni mulle jo nuorisolinjalla sanoi, että tähän pitää olla niin suuri palo tähän jazzmusiikkiin, että sä et välitä yhtään mistään muusta. Kyllä mä tietyllä tavalla pystyn [sen] allekirjoittamaan. Että siihen pitää vähän jotenkin seota, että sä pystyt kehittymään ilman, että sä liikaa ajattelet sitä, että onnistunko mä nyt tässä vai enkö onnistu. Sun pitää vaan olla ihan älyttömän kiinnostunut siitä. Se ei riitä, että se on yksi asia, mikä sua kiinnostaa ja siten sulla on miljoona muutakin asiaa, mistä sä olet kiinnostunut. Mä väitän, et se ei riitä.

Olen hänen kanssaan samaa mieltä siitä, että vain soittelulla ei pitkälle pääse, kuten ei minkään musiikinlajin muusikko. En toisaalta kuitenkaan usko, että pelkästään tämä vaikuttaisi siihen, ketkä jazzmusiikin kentällä pärjäävät. Haluaisin ajatella, että jazz ja sen soittajat voisivat hyötyä myös esimerkiksi muiden musiikkityylien haltuunotosta, olkoonkin se sitten vain vähäisen mielenkiinnon vaikutuksesta. Tällä tavoin voitaisiin laajentaa jazzmusiikin kaanonia ja artistit löytävät niin sanotusti oman allekirjoituksensa soittotyyliinsä.

Voisi kuvitella, että tällainen intohimo olisi kovin yksilöä kuluttavaa. Robert J. Vallerand kumppaneineen jaottelee intohimon kahteen osa-alueeseen: *harmoniseen* ja *pakkomielteiseen* (Vallerand et al. 2007: 505). Edellisessä toimintaa ohjaa oma kiinnostuneisuus ja vapaa tahto, kun taas jälkimmäisessä toiminnan viehätys on niin valtava, että sitä ei pysty hallitsemaan ja toimintaa tekee myös silloin, kun siihen ei olisi tarvetta. (Emt.: 507.) Oman kokemukseni mukaan muusikoissa – tyytilajista riippumatta – on paljon tällaisia, jotka vaikuttavat pakkomielteisesti intohimoonsa suhtautuneilta. Se saattaa johtua ”hurahtamisesta” tai ”sekoamisesta”, mutta on sillä varmasti positiivisiakin

vaikutuksia. Esimerkiksi Kirsi Sjöblom sanoo harmonisen intohimon olevan energisempää ja se vaikuttaa ihmisen hyvinvointiin positiivisesti. Pakkomielteinen intohimo puolestaan hänen mukaansa on luonteeltaan hyvin kuluttavaa, sillä mieli työskentelee tehtävän parissa edelleen, vaikka toiminta on jo loppunut. (Sjöblom 2017: 224.) Pakonomaisesta harjoittelusta puhuttiin myös useasti haastatteluissa. Eräskin tutkimukseen osallistunut muusikko sanoi harjoitelleensa pakkomielteisesti opiskeluaikoinaan ja väittää sen vaikuttaneen omaan urakehitykseensä.

Suurimpana [syynä] on se mun oma pakonomainen halu oppia sellaiseksi muusikoksi, joka ei niin sanotusti kaadu nuottitelineen mukana. Mulla on ollut aika vahva sisäinen pakko mennä tähän suuntaan.

Keikoille ei oteta, jos ei ole aidosti halua soittaa, sanoo yksi haastateltava. Pyrkijöitä on muitakin, ja jos ei ole tarpeeksi hyvä tai halua sitä todella sinnikkäästi, ei keikoille juuri ole asiaa. Vaikka jazzmusiikki voi näyttäytyä rentona ”fiilistelynä”, ei eräs toinen haastateltava kuitenkaan koe sen todellisuutta sellaisena. Sen eteen on tehtävä lujasti töitä.

Mä annan kaikkeni. Että jazzmusiikki on rentoa, niin se ei kyllä pidä paikkaansa. Kyllä siinä todella täytyy kaikkensa yrittää. No jammailutilanteet, niillä on varmaan semmoista, että voidaan mennä vaan fiilistelemään. Mutta kyllä se varmaan on, että kun tässä naisihminen joutuu todistamaan sen, että se naiseus ei ole este, etteikö se voisi pärjätä miesten kanssa niin kyllä se vaatii myös, että sitä yrittää ihan sataprosenttisesti aina niin [että] mä pärjään noitten äijien kanssa, ettei ne pääse sanomaan, että ”no nii, se on nainen”. [...] Sehän on ihan selvää, että ne ei ottais mukaan naista vaan sen takia, et koska se on nainen, kyllä siinä pitää lunastaa se paikka taidoilla.

Kirjallisuuteen perehtyessäni huomasin naispuolisilla jazzmuusikoilla läpi historian olevan samankaltaisia kokemuksia (ks. esim. Placksin 1985: 65, 211). Väitän, että myös miesten tulee lunastaa paikkansa jazzorkesterissa tai -yhtyeessä taidoillaan. Heillä on kuitenkin varmasti helpompaa päästä soittamaan ilman mitään ylimääräistä todistelua, jota naiset tämän aineiston perusteella joutuvat tekemään. Se on hyvin kuluttavaa. Suomessa jazzmusiikin piirit ovat pienet, ja itselleni se näyttäytyy sellaisena, että samat artistit esiintyvät eri kokoonpanoissa. Se voi tietenkin johtua myös heidän näkyvyydestään esimerkiksi mediassa, jota kautta heidän tunnettuutensakin on eri

luokkaa kuin monella muulla jazzmusiikin ammattilaisella. Tässä pääsemme myös takaisin kysymykseen median roolista vallankäytön suhteen.

Kaksi haastateltavistani mainitsi yhtenä omista motivaatioistaan toimia alalla halun kehittyä muusikkona ja toimia esiintyvänä muusikkona. Aluksi heillä ei ole ollut selkeätä päämäärää opintojensa suhteen. He ovat kuitenkin menneet tavoitettaan kohti määrätietoisesti saavuttamalla pienempiä välitavoitteita ja sitä kautta huomaamalla, että se onkin mahdollista eikä niistä tarvitse pelkästään unelmoida. Esimerkiksi tavoitteiden saavuttaminen, kuten kutsut kokeneempien muusikoiden keikoille ja eri instituutioihin opiskelemaan pääseminen ovat haastateltavalla olleet sellaisia kokemuksia, jotka ovat tuoneet hänen uralleen lisäpotkua ja innostaneet häntä jatkamaan työtään. Tavoitteiden saavuttaminen nähdään sisäisenä motivaationa, kun yksilö on motivoitunut tekemään sinnikkäästi jotain, joka tuottaa mielihyvää, johon tavoitteiden saavuttamisen voisi lukea. Kokeneempien kollegoiden kutsut keikoilleen puolestaan toteuttaa ulkoisen motivaation piirteitä, jossa ulkoinen palkkio määrittää motivaation. (Vasalampi 2017: 55.) Toinen haastateltavista on kuitenkin viime aikoina alkanut miettimään, onko miehillä paljon suurempi halu tehdä ja esittää jazzmusiikkia, jonka vuoksi he ovat enemmän esillä kuin naiset. Haastateltava kokee myös itse oppineensa ajattelemaan miesten ympäröimässä ammatissa yhtä ”machomaisesti”. Tällä hän tarkoittaa itsekkyyttä ja itsevarmuutta esimerkiksi jamitilanteissa.

Kukaan haastateltavista ei tuonut esiin taloudellisia аспекteja motivoivana tekijänä. Vastaavasti yksi Sally Placksinin haastattelema jazzmuusikko, rumpali Dottie Dodgion sanoo harvan toteuttavan ammattiaan rikastumisen toivossa (Placksin 1985: 237). Vaikka tiedossani ei olekaan esiintymispalkkioiden summia, en usko sen olevan millään lailla toisin Suomessakaan. Kun muusikko ei ole ammatissaan vain taloudellisista syistä, kertoo hyvin omistautumisesta ja aidosta intohimosta jazzmuusikon ammattiin. Tästä kielii varmasti myös aiemmin esille nostamani kommentti siitä, että muusikko joutuu panostamaan taloudellisesti paljon pysyäkseen jazzmuusikkona. Raha ei siis tunnu olevan kenelläkään motivaattorina, sillä harva jazzmuusikko saa toimeentulonsa yksistään esiintymisistä ja levymyyneistä, tai jos saa, täytyy esiintymistilanteiden saamiseen panostaa koko ajan täysillä. Tämän lisäksi ovat apurahat, joita ymmärrykseni mukaan

moni hakee jatkuvasti taatakseen rahoitusta esimerkiksi levyille tai kiertueille. Harjoittelu ja hakemusten kirjoittaminen tapahtuu yleensä muusikon omalla ajalla. Käsittelin aihetta tarkemmin jo luvussa 2.2.

Kokemukset ovat kaikki yhtä tosia, mutta on otettava huomioon, että jonkun toisen kokemus voi olla toinen. On hankala määrittää, minkä kukakin kokee ”aidoksi paloksi”. Onko se juuri sitä, että elää pelkästään jazzmusiikille, kantaen trumpettiaan mukana kaikkialle minne menee, tai käyttäessä kaiken vapaa-ajan soittamiseen? Onko se jazzkulttuurin luoma kuvitelma ja näkykö halu soittaa ulospäin? Voisiko se kenties olla jollekin vähemmän ja olisiko se ihan yhtä riittävä? Omasta kokemuksestani näkisin, että intohimo ei välttämättä aina näy, mutta se voi hyvin kuulua puheessa. Joku voi todeta, että haluaisi juuri tällä hetkellä olla ennemmin soittamassa kuin tekemässä mitään muuta. Tämä kielii pakkomielteisestä suhtautumisesta soittamiseen. Puheesta saattaa kuulla omistautumisen niin, että puhuja tuo keskustelussa koko ajan esiin soittamisen tai jazzmusiikin.

Jazzin opiskelu ei ole pelkästään hurahtamista. Opettajia kiitellään, mutta samalla annetaan arvoa omalle panostukselle esimerkiksi sävellystyöskentelyssä, kuten yksi haastateltava sanoi. Hän kommentoi myös harjoittelumotivaatioon, kuinka opettajan kunnioitus antaa sille myös oman painoarvon.

Semmoinen tieto ja taito on tullut ihan jo nuorena, että siitä mä oon iloinen, että mä puursin nuoruuteni näitten juttujen kanssa, että nyt on työvälineet hallussa. [...] Kun sä saat valtavan hienoja opettajia [...], niin sillä on se vaikutus, et sä et voi mennä sinne tunnille, jos sä et osaa niitä [läksyjä]. Et se velvoittaa sua hirveesti harjoitteluun, kun ei kehtaa mennä [tunnille harjoittelematta].

Pelkästään intohimolla ei ammattimuusikkona pitkälle pääse, mutta se voi olla se tekijä, joka motivoi harjoittelemaan ja osallistumaan esimerkiksi jameihin. On otettava myös huomioon, että musiikin ulkopuoliset tekijät – kuten ihmisen olemus ja se miten hänen kanssaan tullaan toimeen – vaikuttavat siihen, saako muusikko esiintymisiä. Kontaktit ja eri puolille verkostoituminen ovat myös kiistattomasti tärkeitä vaikuttimia saada soittotilaisuuksia. Kun motivaatio on toisten miellyttäminen, se on silloin ulkoista.

Toisaalta aiemmin mainittu naisviha voi tehdä verkostoitumisen vaikeaksi, mikäli naiset eivät koe toisia naisia sen kannalta niin sanotusti arvokkaina.

Jazzmuusikon ura on niin naisilla kuin miehilläkin kovan työn takana, joten muusikolla täytyy olla todella suuri ja aito intohimo, sekä valmius tehdä kaikkensa pärjätäkseen vaativalla kentällä. On laitettava itsensä likoon ja oltava valmis erilaisiin vaatimuksiin, mitä ala tuo tullessaan. Satsaus vaatii paljon omaa uhrautumista ja sen takia haastateltavien mukaan pitää satsata omaan kehitykseen. Luulen tämän ajatuksen liittyvän siihen, että uran etenemisen eteen täytyy käyttää paljon vähintäänkin omaa aikaa, ellei omaa rahaakin. Sekä intohimolla että motivaatiolla voi edistää harjoittelua, joka on tarkoituksellista ja ovat sen myötä yhteydessä korkealaatuiseen suoritukseen (Sjöblom 2017: 223). Tässä mielessä motivaatio on siis ehdottomasti positiivista. Toiminnan kannalta tarpeellista intohimo on silloin, kun se pitää yllä kiinnostusta, sen lähtökohtana on vapaa tahto ja se on energisoivaa ja hyvinvointia ylläpitävää. Pakkomielteinen intohimo on taas kuluttavaa. (Sjöblom 2017: 223–224.) Haastattelemiini henkilöt kokivat intohimon jazzia ja instrumenttiaan kohtaan pelkästään positiivisena ja motivoivana asiana.

5.4. Jamit

Intohimosta puhumisen yhteydessä tuli monen haastateltavan taholta esiin jamikulttuuri, sekä sinne pääsyn ja siellä onnistumisen tärkeys. Jamikulttuuri on jazzmuusikoiden keskuudessa suuressa roolissa näkyvyyden ja omien taitojen kartuttamisen kannalta. Jazzissa keskeistä improvisointia on tärkeää päästä harjoittelemaan esimerkiksi jameissa. Jazzmuusikoilla ei ole haastattelujen perusteella liikaa mahdollisuuksia päästä kehittämään taitojaan isoissa ryhmissä, joita jamisessioissa on tarjolla. On myös jazzmuusikon näkyvyyden ja verkostoitumisen kannalta olennaista, että hän on näkyvillä. Tätä myötä esiintymismahdollisuudet luultavasti lisääntyvät. Vaikka jamitilanteissa olisikin pelko epäonnistumisesta, voi onnistumisen tunne olla siitä huolimatta suurempi ja antaa rohkeutta ottamaan vastaan haasteita. Opittuja asioita ja niiden välittämistä yleisölle soittaen voi yhdistää juuri jamisessioissa.

Useassa haastattelussa nousi esiin itsevarmuus jamitapahtumien yhteydessä, sillä lavalle pitää vain uskaltautua menemään ja ottamaan itselleen vuoro omaan sooloon. Tämä voi olla hankalaa, jos lavalla on monta itsevarmaan henkilöä, jotka eivät anna tilaa muille tai kunnioita toisten soittoa. En ole montaa kertaa päässyt seuraamaan jameja, mutta ainakin niissä sessioissa, joissa olen ollut yleisössä, yhteistyö muusikoiden kesken on vaikuttanut hyvältä. En usko, että moni käyttäytyisi tänä päivänä epäkunnioittavasti jameissa. Luulen, että röyhkeydellä ei tule saamaan ainakaan positiivista näkyvyyttä osakseen. On huomioitava, että se mitä miehillä pidetään itsevarmuutena, voidaan naisilla nähdä röyhkeytenä. Joka tapauksessa koen haastateltavien puheet naisten arkuudesta mennä jamitilanteissa lavalle paikkansapitäviksi. Kuten aiemmin todettu, jamitilanteet voivat parhaimmillaan poikia myös uusia yhteistyökuvioita ja näin viedä uraa eteenpäin. Mikä kuitenkin epäilemättä jokaiselle tärkeintä, on positiivinen palaute omasta soitostaan. Kun muusikko kehujen kautta löytää sinnikkyyttä jatkaa, on kyseessä ulkoinen motivaatio. Positiiviset ulkoiset motiivit voivat usein ruokkia myös sisäistä motivaatiota.

Jazzin machomaisuus on huomioitu Erin Wehrin tutkimuksessa. Se tulee ilmi esiintymisten lisäksi jamisessioissa. Hän pohtii tutkimuksessaan naisten soittotyyliä jazzmusiikissa. Mikäli nainen soittaa kuin mies – toisin sanoen soittaa instrumenttiaan voimallisesti – häntä pidetään aggressiivisena. Jos nainen toisaalta soittaa kevyesti ja lyyrisesti, hänen soittonsa stereotypisoidaan helläksi äitihahmoksi eikä naista näin ollen pidetä vakavasti otettavana muusikkona. (Wehr 2016: 479.) Tällainen ajattelu ei tullut kenenkään oman haastateltavani toimesta esille, mutta tämä on mielenkiintoinen oivallus. Se jolla on valtaa, voi käyttäytyä aggressiivisemmin kuin se, jolla sitä ei ole. Aggressiivisuus voi hyvinkin toimia tietynlaisena tiedostamattomana toimintana. Jälleen kerran voimme tarkastella asiaa motivaatioteorian kautta. Näkisin, että motivaatio jamisessioissa soittamiseen on sekä sisäinen että ulkoinen. Sisäisen motivaation toiminta ei ole ulkoisen palkkion ohjaamaa, mutta ulkoiset palkkiot, kuten kehut voivat edesauttaa motivaation lisääntymistä (Vasalampi 2017: 55–56). Muusikko on motivoitunut jostakin asiasta sisäisesti niin paljon, että epäonnistumisenkaan pelko ei estä häntä osallistumasta. Tätä tukee ainakin erään haastateltavan ajatus siitä, että jamitilanteissa muusikko oppii asioita parhaiten.

Silloin kun on jotkut jamit jossain, niin täytyisi uskaltaa mennä soittamaan vaikei osaisi vielä kauheasti. [...] Se semmoinen jamikulttuuri ja että nyt vaan mennään tonne korvalla vetämään tätä ja kuunnellaan, miten tää menee, niin ne on ollut aika hiillostavia tapahtumia, mut sit on itse samalla myös silloin tajunnut, että on vaan pakko mennä, jos aikoo tai uskaltaa oppia tätä hommaa.

Hänen mielestään jamitilanteet eivät ole aina menneet toivotunlaisesti, mutta sanoo rohkaistuneensa positiivisen palautteen myötä. Hän lisää myös, että jameissa soittamiseen täytyy osata asennoitua jo ennakkoon hyvin. Mikäli haluaa saada arvostusta muiden kollegoiden silmissä, täytyy lavalle vain uskaltaa mennä, vaikka ei osaisikaan vielä niin paljoa. Kyseiset tilanteet kyllä opettavat ja ovat juuri niitä paikkoja, jotka rohkaisevat toimimaan jazzmuusikon ammatissa. Vaikka positiivinen palaute voidaan nähdä ulkoisena motivaatiotekijänä, en näe sen olevan tässä tapauksessa toiminnan pohjimmaisena syynä.

Ulkoinen motivaatio voi sisäistyä kun esimerkiksi arvostus omaksutaan osaksi omia arvoja tai minäkuvaa (Vasalampi 2017: 56). Haastateltava on ilahtunut omasta uskalluksestaan kohdata jännittävä tilanne ja on saanut sen mukana myös lisäpotkua mennä soittamaan jamitilanteissa, vaikei se aina menisikään hyvin. Näissä tapahtumissa pääsee usein myös soittamaan hyvien ja arvostettujen muusikoiden kanssa, jollaista tilaisuutta ei välttämättä muuten tulisi. Näkisin motivaation olevan yhtäältä sisäistä silloin, kun muusikko on asettanut itselleen tavoitteeksi päästä soittamaan sellaisten muusikoiden kanssa, joita hän arvostaa, ja toisaalta ulkoista silloin, kun muusikon tavoite tilanteessa on saada näkyvyyttä ja kutsuja keikoille. Negatiivinen palaute sekä se, että naisten täytyy todella tehdä kaikkensa, voi olla yksi syy, miksi naispuoliset jazzmuusikot eivät uskaltaudu menemään lavalle jamitilanteissa. Jotkut naisista ajattelevat, että heidän on onnistuttava täydellisesti soitossaan, ettei miespuolisille kollegoille tule mahdollisuutta piikittelyyn. Tämä lienee jo kuitenkin vanhakantainen ajatusmalli, sillä en usko, että moni nainen arastelisi osallistua jameihin negatiivisen palautteen pelossa. Naisilla on, kuten eräs haastateltavani tuonnempana toteaa, varmasti korkeampi kynnys osaamisen puolesta. Tämä pitäne paikkansa riippumatta siitä, minkä alan edustaja naispuolinen ihminen on.

Eräs toinen kommentti tukee ajatusta sisäisen motivaation näkökulmasta.

Mä oon ollut aivan paniikissa et mä en osaa yhtään mitään, mutta mä vaan silti meen tonne [lavalle]. Siitä kauhusta huolimatta, halu tehdä musiikkia on ollut paljon suurempi. Mun tekee mieli heti lisätä, että mä ajattelen, että semmoisessa ilmapiirissä, missä se ei olisi niin kovaa, sinne uskaltaisi mennä muutkin erilaiset ihmiset ja se olisi kaikille tosi paljon kivempaa. En usko, että sellaisesta kovistelusta itse asiassa kukaan millään tavalla hyötyy.

Haastateltava puhuu itsevarmuudesta ja näkee ympäristön vaikuttavan siihen, miten naispuolisten muusikoiden olisi helpompaa toimia maskuliinisella kentällä. On tietenkin selvää, että ympäristön luomat paineet ja odotukset vaikuttavat kehen tahansa muusikkoon. En usko, että aihe olisi olematon miespuolisille muusikoillekaan, mutta paineet ovat varsin erilaiset verrattuna naisiin. Naisiin kohdistetaan usein esimerkiksi ulkomusiikillisia paineita, kuten ulkonäköön liittyvää tarkastelua. Kaksi haastateltavaa – toinen haastattelutilanteen ulkopuolella – otti asiaan kantaa. Toinen sanoi lukeneensa lehdestä konserttinsa arvion yhteydessä, kuinka toimittajan katse oli kiinnittynyt haastateltavan punaisiin korkokenkiin, ja toinen saaneensa naiseuteensa liittyvää kommentointia yleisön edustajalta konsertin jälkeen.

Nostaisin tähän yhteyteen Christa Bruckner-Haringin teettämän kyselyn siitä, mitkä ovat syynä Itävallassa miesten ylivaltaan jazzissa. Tutkimuksen tuloksista on luettavissa yhdeksi syyksi sen, että naisia ei pidetä tarpeeksi kapinallisina, vaan heidän soittonsa on enemmän harmonialähtöisempää. Tämä nähdään ongelmana reagoida jazzin protestoivaan luonteeseen. Jotkut Bruckner-Haringin haastattelemat henkilöt olivat nostaneet myös naisten kyvyttömyyden improvisointiin yhdeksi syyksi siihen, miksi heitä ei näe ammattimuusikkoina, ja että jäsennelty ajattelu on useimmiten enemmän miehille ominaista. (Bruckner-Haring 2012: 139.) Tämä kommentti on sanalla sanoen pöyristyttävä jopa niille, jotka eivät vannokaan feminismin nimeen. Luen Bruckner-Haringin tutkimuksen tuloksia kyselyyn osallistuneiden omina oletuksina siitä, miksi jazzin ala on niin miesvaltainen. Tähän laajaan tutkimukseen osallistui sekä mies- että naispuolisia henkilöitä musiikin eri osa-alueilta.

Jazzmusiikintutkija Ricardo Pinheiro on keskittynyt eräässä tutkimuksessaan jamisessioihin, ja määrittelee sen ja siinä esiintyvät käytännöt käyttäytymiseen liittyvinä

menettelytapoina. Jamisessioissa noudatetaan tiettyä ohjelmistostandardia, joka tarjoaa lähtökohdan improvisoinnille. Jazzperinne on määritellyt menettelytavat ja ohjelmistostandardit tiettyjen symbolisten kuvioiden ja toimien avulla. (Pinheiro 2013: 134.) Yksinkertaistaisin tämän niin, että jamisessioissa on tietty kaava, jota muusikoiden odotetaan noudattavan. Soitettavat kappaleet ovat yleensä jazzstandardeja, joiden päälle jamisessioon osallistuvien muusikoiden on helppo improvisoida. Jazzperinteen määrittelemät symboliset kuviot ja toimet tulkitse muun muassa tiettyinä asteikkoina ja sointuina, joita varmasti jokainen jazzmuusikko opinnoissaan harjoittelee soittamaan sekä etu- että takaperin.

Pinheiro vahvistaa omien haastateltavieni, kuten myös lähdekirjallisuudessa esiinnousseiden näkemyksen siitä, että jamisessioissa soittaminen on jazzmuusikoille elintärkeä paikka kehittyä taiteellisesti, jotta he saavuttaisivat näkyvyyttä jazzkentällä (Pinheiro 2013: 134). Hän on tehnyt havainnointiin perustuvaa tutkimusta viidellä eri jazzklubilla Manhattanin alueella. Hän toteaa myös, että siellä jamisessiot tarjoilevat jazzin kannalta tärkeimpien esityksellisten ja esteettisten asioiden oppimisen ja välittämisen välille yhteyden. Näillä on puolestaan avainasema jamisessioden säilymisenä kulttuurisena ilmaisuna. (Emt.: 143.) Tämä vahvistaa haastateltavieni huolen siitä, että etenkin naisten täytyisi uskaltaa osallistua jameihin rohkeammin ja pyrkiä mukaan lavalle epäonnistumisen pelosta huolimatta. Pinheiro, sekä filosofian tohtori ja professori João H. Costa Vargas sanovat molemmat jamisessioden olevan jazzmuusikolle paikkoja, joissa he pääsevät sosialisoitumaan ja verkostoitumaan muiden muusikoiden kanssa, jonka myötä he voivat tulla näkyvämmiksi jazzmusiikin piireissä ja tehdä heidän kanssaan yhteistyötä (Pinheiro 2013: 144; Costa Vargas 2008: 324). Costa Vargasin tutkimus osoitti, että miehet olivat jamisessioissa enemmistönä, ja mikäli nainen nähtiin lavalla, hän oli useimmiten laulaja. (Costa Vargas 2008: 323.) Osallistujien sukupuoli ja oma instrumenttivalinta saattavat siis olla naisten kannalta syitä siihen, että naisilla on korkeampi kynnys osallistua jameihin.

Yksi haastateltavistani on huomannut, että miehet kykenevät olemaan luonnollisemmin itsevarmoja ja ottamaan oman paikkansa ja vaatia omat soolonsa keikka- tai jamitilanteessa, kun taas naiset jäävät helposti sivuun. Ajattelisin asian olevan näin, koska

naiset eivät miesenemmistöisessä tilanteessa ehkä koe varmuutta mennä heidän joukkoonsa lavalle. Toisaalta kyseessä voi olla myös pelko siitä, että tulee jollakin tavalla nolatuksi tai naispuolinen muusikko on asettanut tavoitteensa liian korkeiksi. Eräs toinen haastateltava toivoisi jo jazzmuusikon ammattiin valmistaviin kouluihin jameja. Siellä voisi turvallisesti harjoitella jammailukulttuuria, jossa kukaan ei kommentoisi kenenkään taitoja tai ulkonäköä, eikä heittäisi asiaankuulumattomia vitsejä. Tutkimuksessaan Pinheiro toteaa jamisessioihin osallistujien joukossa olevan myös jazzmusiikin opiskelijoita, joskin opiskelijoiden määrä vaihtelee klubin sijainnin mukaan (Pinheiro 2013: 135). Ymmärrän haastateltavani kommentista, että näin ei Suomessa ole. Yhtäältä olisi tietenkin mainiota, että opiskelupaikassa olisi tällainen jamisessioille mahdollistettu turvallinen ympäristö, jossa opiskelijat pääsevät harjoittelemaan näitä käytäntöjä. Toisaalta taas opiskelijat eivät ehkä pääse luomaan verkostoja jazzin todelliselle kentälle, mikäli he jamittelevat vain keskenään. Näin ollen mahdolliset työtilaisuudet voivat mennä ohi ja toivottu näkyvyys jäädä saavuttamatta.

Jamisessioita vetää yleensä houseband, jonka liideri yleensä jakaa soittajille vuorot ja päättää ohjelmistosta. Ricardo Pinheiron mukaan liiderillä on valtaapitävä rooli siitä, kenelle hän vuoroja jakaa, mitä kappaleita hän valitsee ja keitä muusikoita kokoaa housebandiin (Pinheiro 2013: 135). Pinheiron tekstiä lukiessa voi tulkita, että jamisessioiden vetäjä voi olla nainen tai mies. Kun taas vertaa Costa Vargasin havaintoja hänen tutkimansa World Stage Jam Session -tapahtumasta edellä mainittuun, siellä vuorot määrittelee tilaa ylläpitävä taho (Costa Vargas 2008: 323). Instrumentinvalinnalla on jamisessioiden näkökulmasta suuri rooli. Voisi kuvitella myös pianisteilla olevan hankalaa saada sijaa pianon ääressä jamien aikana, sillä pianisteja on yleensä suhteessa enemmän, mutta yleensä pianoja mahtuu lavalle vain yksi. Rumpaleilla ja basisteilla on tässä mielessä sama ongelma. Toisin on muiden soittajien keskuudessa, sillä lavalla voi olla kerralla useampikin esimerkiksi saksofonin soittaja. Costa Vargas toteaa tästä aiheesta, että komppiryhmä – piano, rummut, basso – on vaikeampi koota kuin esimerkiksi puhaltajia, sillä heitä on määrällisesti enemmän (emt.: 323). On ymmärrettävää, että jammailusta voi mennä maku, mikäli lavalle pääsee aina vain pieneksi tuokioksi. Tavoitteena lienee kuitenkin antaa solidaarisesti mahdollisimman monelle tilaisuus päästä soittamaan.

Näiden tietojen varassa on siis tulkittava, että myös instrumenttivalinnalla on vaikutusta siihen, miten helposti jamisessioissa pääsee soittamaan. Uskon haastateltavani kommentin naisten korkeammasta kynnyksestä nousta lavalle paikkansapitäväksi. Asia vaikuttaa olevan samoin myös esimerkiksi Yhdysvalloissa. Toisaalta jamisessiot oman kokemukseni mukaan kestävät joskus jopa aamun pikkutunneille asti. Se antaa omalta osaltaan muusikoille mahdollisuuden kiivetä lavalle jossain vaiheessa sessiota, sillä soittajisto vaihtuu aina aika-ajoin. Se riittääkö soittajalla jaksamista odottaa pääsyä soittamaan, on tietenkin eri asia, mutta ei mielestäni ole useinkaan riippuvaista sukupuolesta.

5.5. Äitiys ja ura

Äitiys on naistutkimuksessa ja naisten roolia tarkasteltaessa monen tutkimuksen aiheena. Jasmine Westerlund on artikkelissaan *Äitiys ja taiteilijuus* perehtynyt tutkimaan naisten roolia ja asemaa kolmessa eri naisten kirjoittamassa taiteilijaromaanissa. Hän on tutkimuksellaan halunnut kumota oletukset äitiyden ja taiteen välisestä yhtälöstä, jota usein pidetään mahdottomana (Westerlund 2014: 65). Westerlund sanoo, että usein tehty päätelmä naisesta synnyttäjänä, jonka on turha haaveilla taiteellisesta luovuudesta, kuuluu länsimaiseen ajatteluperinteeseen. Mikäli näin kuitenkin tapahtuu, hänen naiseutensa kyseenalaistetaan. Lisäksi käytännön syyt kuten kodinhoito voivat estää naisia löytämästä aikaa luomistyölle. (Westerlund 2014: 64.) Sama on helposti siirrettävissä myös musiikilliseen taiteilijuuteen ja käsittelemääni naispuolisten jazzmuusikoiden äitiyteen. Vaikka kuudesta haastattelemastani muusikosta neljällä on lapsia, eivät he nostaneet asiaa niin sanotusti ongelmaksi. Äidiksi tuleminen merkitys naisen jazzmuusikon uraan tuli esiin vain yhdellä tähän tutkimukseen osallistuneella haastateltavalla. Äitiyden ja taiteilijuuden yhdistämisellä on kuitenkin niin suuri rooli naispuolisen muusikon elämässä, että näen asian käsittelyn tärkeäksi. Koska aihetta käsittelevät monet Sally Placksinin teoksessa esiintyneet muusikot, pidän jälleen heidän ajatuksiaan mukana tässä alaluvussa.

Haastateltavani jatkoi sävellys- ja sovitustyötä kotonaan samaan aikaan, kun lapset olivat pieniä, mutta koki tietyllä tapaa huonoa omaatuntoa siitä, ettei touhunnut aktiivisesti lastensa kanssa koko aikaa.

Sanotaan jos aikoo huipulle [ja on] paljon keikkaa, niin kyllä siinä jonkinlainen este on, jos on lapsia ja perhe ja koti ja kodinhoito, että kun minäkin jos tulen jostain kiertueelta niin miehet ne voi mennä lepäämään, tekee ihan mitä niitä huvittaa, mutta nainen kun tulee kotiin, niin se rupeaa ehkä tiskaamaan tai siivoamaan. Ja sitten jos on lapsia niin kyllä naisihminen, vaikka kuinka siis isät kyllä nykyään hoitaa, niin kyllä se äiti[ys] aiheuttaa semmoisen velvollisuudentunteen ihan luonnostaan naisille, että kyllä se hoitaa ne lapset. Kun lapset on pieniä, niin kyllä musiik[ki] jää kakkossijalle.

Sally Placksinin kirjassa *Jazzwomen* on monia esimerkkejä heistä, jotka ovat lopettaneet uransa sen jälkeen, kun ovat saaneet ensimmäisen lapsensa. Myös Audrey Hall Petroff sanoo jättäneensä kiertue-elämän lastensa takia, sillä hänestä tuntui väärältä jättää muu perhe kotiin. Hän kuitenkin haluaa painottaa, ettei ole lainkaan katkera tästä päätöksestään. (Placksin 1985: 80–81.) Useat ovat lopettaneet mennessään naimisiin, mutta tarkemmin syitä siihen ei ole avattu. Moni on kuitenkin jatkanut uraansa lapsista huolimatta. Lapset ovat yleensä olleet joko kotona isän tai isovanhemman kanssa, tai sitten he ovat olleet kiertueilla äitinsä mukana, kuten trumpetistien Ernestine ”Tiny” Davisin ja Clora Byantin tapauksessa. (Esim. Placksin 1985: 92, 154.) On ilo lukea sinnikkäistä naisista, jotka eivät ole tyytyneet osaansa, vaan luoneet uraansa perheen kanssa yhdessä. Tenorisaksofonisti Betty Sattley Leeds puolestaan kertoo, että lopetti uransa toisen lapsensa syntymän jälkeen, sillä hänellä oli vaikeuksia löytää heille luotettavaa lapsenvahtia. Hän toisaalta myöntää olevansa sellaista tyyppiä, että hermoilee monista pienistä asioista. Ne johtivat muusikonuran loppumiseen hänen osaltaan, jota hän on kaivannut siitä lähtien edelleen valtavasti. (Placksin 1985: 100–101.) Osa on palannut ammattiinsa uudelleen myöhempinä vuosina, kuten esimerkiksi laulaja Evelyn McGee Stone ja kitaristi-laulaja Anna Mae Winburn (emt.: 141, 147). On otettava huomioon, että asioissa on jo jossain määrin edetty – esimerkiksi naimisiinmenon rajoittavuuden suhteen – kirjan kirjoittamisajankohtaan nähden. Siitä huolimatta palaamisessa voi olla edelleen monia kynnyksiä ylitettävänä, jotka voivat hidastaa monen äidin paluuta konserttilavoille. Yksi on varmasti epävarmuus omasta ammattitaidostaan, mikäli ei ole lasten kanssa

touhuamisen ohella aikaa pitää yllä soittokuntoa yhtä paljoa kuin ennen äidiksi tulemistä. Toinen voi olla kontaktien puute, mikäli nainen on ollut kauan poissa kentältä.

Itävallassa on Bruckner-Haringin tekemien johtopäätösten mukaan myös ajateltu naisten keskittyvän ennemmin perhe-elämään kuin muusikon uraan ja sen takia lopettavan jazzmuusikon ammattinsa. Heidän oletetaan valitsevan opettajuuden sen sijaan. Bruckner-Haring sanoo taloudellisten asioiden nousseen tutkimuksessaan yhdeksi syyksi, kun halutaan taata riittävä toimeentulo itselle ja perheelle. (Bruckner-Haring 2012: 139.) Näkemykseni mukaan, kun lapset ovat pieniä, heidän tarpeensa ovat monesti etusijalla ja silloin oma musiikin tekeminen jää. Myös velvollisuudentunto huolehtia lapsista ja kodista varsinkin vielä 20–40 vuotta sitten, oli naisilla suurempi kuin miehillä. Nykyään aihe on jo tasa-arvoisempi, kun myös isien osallisuutta lastenhoitoon arvostetaan esimerkiksi työpaikoilla. Joka tapauksessa aihe on koko ajan tapetilla, lähinnä sen kulttuuristen konventioiden takia. Valtiotieteiden tohtori Kristiina Berg on kirjoittanut artikkelin ”Kulttuuriset odotukset äitiyden rakentajina”. Vaikka tämä onkin julkaistu sosiaalipoliittisen yhdistyksen julkaisemassa tieteellisessä aikakauslehdessä, koen sen olevan erityisen lähellä omaa tutkimustani kulttuurisesti äitiyteen sidoksissa olevaan keskusteluun. Berg sanoo, että käsityksemme oikeanlaisesta äitiydestä syntyvät suhteessa yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin odotuksiin. Eri käytännöt eri alojen diskursseissa määrittelevät ja ylläpitävät äitiyskäsitystä. Äitiys voidaan kokea ongelmallisena tai ristiriitaisena silloin kun yhteiskunnan ja kulttuurin asettamat odotukset rajaavat äitinä toimimista. Tämä siitäkin huolimatta, että äitiydessä itsessään ei havaita ongelmaa. Kun kulttuuriset odotukset ja äitien arjessaan kokemat tapahtumat eivät kohtaa, on siitä seurauksena monesti riittämättömyyden, epävarmuuden ja syyllisyyden tunteita. (Berg 2009: 170.) Haastateltava, joka nosti äitiyden yhdeksi naisia marginalisoivaksi teemaksi, osoitti edellisessä sitaatissaan ajattelevansa vahvasti, että naisen tehtävä on hoitaa sekä lapset että koti. Tämän näkisin olevan vanhakantainen yhteiskunnan ylläpitämä ajatusmalli, josta ollaan jo hiljalleen pääsemässä tasa-arvoisempaan tapaan nähdä vanhemmuus.

Eräs toinen haastateltava kommentoi äitiydestä kysyttäessä, ettei kokenut sitä omaa uraansa hankaloittavana tai muuttavana tekijänä ainakaan ensimmäisen lapsen kohdalla.

Henkisesti hän myöntää sen olleen sellaista aikaa, jolloin on alkanut miettimään elämänsä suuntaa ja mitä siltä haluaa. Hän on jättänyt ammattimaisen musisoinnin ja toimii muissa tehtävissä, musiikkiin liittyvissä kuitenkin.

Silloin kun mä sain ekan lapsen niin mikään ei periaatteessa muuttunut. Että se lasten saaminen ei ole tässä tapauksessa ollut se voima, mikä on tehnyt tämän muutoksen. Tai ehkä toisen lapsen saamisen myötä, mä luulen, että mä olin henkisesti vaan niin toisessa paikassa, tai jotenkin näki koko elämän niin eri tavalla siinä vaiheessa.

Olen suhteellisen yllättynyt, ettei äitiyden haasteita nostettu tämän enempää esille omien haastateltavieni toimesta. Berg on tutkimuksessaan tullut siihen tulokseen, että nykyäitiys ei kanna enää perinteiden luomaa taakkaa, eikä hyvänä äitinä olemiseen enää nähdä liittyvän mitään yksiselitteisiä kriteerejä. Toisaalta lisääntyvä tietoisuus ja jatkuvasti uusiutuva tutkimustieto tuskastuttaa nykyäitejä. (Berg 2009: 170.) On yksi emansipatorinen saavutus, että naiset pystyvät tänä päivänä yhdistämään uran ja äitiyden. Jazzmusiikissa siihen liittyy omat haasteensa. Kuten useat kirjallisuudesta poimitut kommentit tässäkin alaluvussa ovat antaneet ymmärtää, on konsertointi rankkaa ja epäsäännöllistä työtä. Moni on pystynyt yhdistämään lastenhoidon kiertue-elämään, mutta varmasti useampi on jättäytynyt muusikon ammatista pois äitiyden tuomien haasteiden takia, tai sitten vain siitä syystä, että haluavat viettää enemmän aikaa lastensa kanssa. Kenties heillä ei ole enää ollut niin vahvaa motivaatiota toimia jazzmuusikkona, että se olisi ylittänyt elämän muut tavoitteet, kuten äitiys. Huomionarvoista jälleen on, että kirjallisuus, johon viitataan on tehty 1980-luvun Yhdysvalloissa. Siellä tuskin on tuolloin ollut yhteiskunnan luomaa turvaverkkoa, kuten sosiaalietuuksia, joka olisi voinut edesauttaa naisten pysymistä jazzmuusikon urallaan. Sen sijaan Suomessa näiden olemassaolo voi ainakin jollain tavalla vaikuttaa asiaan positiivisesti. Juuri yhteiskunnan muuttuminen lienee syynä siihen, miksi nuoremmat haastateltavistani, joilla on lapsia eivät kokeneet äitiyden olevan este heidän muusikkoudelleen. Toisin on ollut vielä vain muutama kymmenen vuotta sitten, jolloin yhteiskunnan painostus on voinut olla niin kova, että naiset eivät ole uskaltaneet ajatella uransa ja äitiyden yhdistämistä.

6. Johtopäätökset

Olen tutkielmassani selvittänyt kuuden haastattelun avulla, mitä suomalaiset naispuoliset jazzmuusikot nostavat esiin syiksi siihen, että heitä on kentällä niin vähän. Aineiston pohjana olivat haastateltavien omat kokemukset omalla muusikonurallaan – aina lapsuudesta tähän päivään. Olen analysoinut esiin nousseita teemoja rakenteiden, motivaation ja vallan teorioihin heijastaen. Sen pohjalta olen pyrkinyt ymmärtämään, mitkä teemat ylläpitävät naisten vähyyttä edelleen 2020-luvulla jazzmusiikin kentällä. Muusikot edustivat monia ikäryhmiä (noin 30–60-vuotiaita), joten tutkielma sai näkemystä sekä 1970-luvun lopulta että tämän päivän jazzmusiikin alalta. Heillä kaikilla oli suhteellisen samanlainen soittotausta. Kaikki yhtä lukuun ottamatta olivat aloittaneet klassisen musiikin parissa ja sittemmin oman kiinnostuneisuutensa myötä suuntautuneet kuka missäkin opintojen vaiheessa jazzmusiikkiin. Yksi oli puolestaan aloittanut musiikkiopintonsa suoraan Pop & Jazz Konservatorion perusopetuksessa. Kaikki haastateltavat olivat valmistuneet Sibelius-Akatemiasta ja neljä nimenomaan jazzmusiikin linjalta. Tämä ei ollut tiedossani ennen haastattelujen tekemistä, eikä näin ollen tarkoituksenmukainen yhteensattuma. Esille nousseet teemat vastaavat hyvin kattavasti päätutkimuskysymykseeni *mitkä asiat vaikuttavat siihen, että naisia on jazzmusiikin kentällä niin vähän*. Haastattelujen pohjalta keskeisimmät tekijät, jotka vaikuttavat naisten marginaaliseen asemaan ovat roolimallien puute, koulutus ja rakenteet sekä äitiyden ja uran yhdistämisen hankaluus. Tekijät, jotka puolestaan motivoivat työskentelemään miesvaltaisella alalla, ovat intohimo jazziin sekä jami-tilanteet. Monet teemat nousivat useiden haastateltavien puheissa, vaikka he edustavatkin eri sukupolvia. Teemoista suurin osa tuli lähestulkoon kaikkien tutkimukseen osallistuvien haastatteluissa esiin. Poikkeuksena äitiysteema, jonka nimesi ongelmaksi vain yksi haastatteluun osallistuneista.

Esikuvien puute tuli ilmi jokaisen haastateltavan kohdalla. Kaikki totesivat, että olisivat kaivanneet enemmän roolimalleja juuri jazzmusiikin alalta. Tämä ei selvästikään ole kuitenkaan ollut heidän urakehityksensä esteenä – kuten ei mikään muukaan tutkielman teemoista – sillä kaikista oli tullut siitäkin huolimatta jazzmuusikoita. Jaan heidän kanssaan huolen siitä, että naispuolista kuvastoa ei juuri ole jazzmusiikissa tarjolla. Tähän voi vaikuttaa tietyn tasoinen vallankäyttö esimerkiksi mediassa ja

musiikkioppilaitoksissa. Ensiksi mainitulla taholla on tärkeä rooli siinä, keiden musiikkia he soittavat tai keistä muusikoista he kirjoittavat aivan samoin kuin ketkä heistä pääsevät lehtien kansiin omalla musiikillaan. Musiikkia harrastavat lapset löytävät medioiden kautta itselleen samaistumiskohteita, ja jos kuvastossa on tarjolla naispuolisia jazzmuusikoita, voi se toimia motivoivana tekijänä. Kuvastoa voidaan esitellä myös musiikkioppilaitoksissa esimerkiksi seinäjulisteiden avulla.

Keskustelua syntyi myös koulutuksesta ja rakenteista, jotka myös moni haastateltava otti puheeksi aihetta tarkasteltaessa. Rakenteellisesti tutkimukseen osallistuneet muusikot toivoivat parannusta peruskoulujen musiikintunneille ja vetoavat musiikinopettajiin, että he tarjoaisivat jazzmusiikkia ennakkoluulottomasti jo ensimmäisistä luokista lähtien. Monella opettajalla arvellaan olevan henkilökohtainen kynnys kuunteluttaa jazzmusiikkia tunneillaan. Se vaikuttaa lasten motivaatioon eri musiikinlajeja kohtaan. Kuten mediankin, myös opettajien nähdään voivan käyttää valtaansa tuntien sisältöihin omilla mieltymyksillään tai toisaalta kannustamalla oppilaita rohkeasti eri soitinten ja musiikkityylien pariin.

Vain yksi koki äitiyden olleen muusikonuraa vaikeuttava asia, ja vaikka se ei ollutkaan omassa aineistossani keskeinen teema, voi sen hyvällä syyllä olettaa olevan merkittävä asia naisten marginaalisessa asemassa jazzissa. Äidiksi tulemisella voisi kuvitella olevan suuri merkitys sille, jatkaako naispuolinen jazzmuusikko ammatissaan lapsen saamisen jälkeen. Olin yllättynyt, että muut eivät asiaan ottaneet kantaa samanlaisella painoarvolla. Kyse voi olla siitä, että haastateltavia oli vain pieni joukko ja että muusikonurasta luopuneita naisia ei haastateltu. Haastateltava, joka ajatteli äitiyden olevan yhtenä syynä naisten lopettamiseen, ei itse ole lopettanut jazzmuusikkouttaan. Kirjallisuus tukee äitiysteemaa, sillä niistä löytyi muita samankaltaisia kommentteja, mitä omassa tutkimuksessani tuli ilmi äitiyden ja muusikonuran yhdistämisestä.

Haastatteluissa ei tullut pelkästään esille naisia marginalisoivia tekijöitä, vaan myös sellaisia teemoja, jotka ovat vaikuttaneet positiivisesti haastateltavien omiin motiiveihin pysyä miesvaltaisella alalla. Motivaatioteoria tukee teemaa intohimosta jazzmusiikkia kohtaan. Motivaatio voidaan jakaa sekä sisäiseen että ulkoiseen, joista ensimmäisessä

motiivit tehtävän suorittamiseen ovat itsessään kiinnostavia ja tukevat yksilön omia arvoja ja tavoitteita. Jälkimmäisessä motiivit tehtävälle ovat lähinnä hyvät arvot tai läheisten miellyttäminen. Tämä ei yleensä tuota haluttua tulosta esimerkiksi harrastuksen osalta, mikäli sitä halutaan opiskella ammatiksi saakka. Aineistoni perusteella on nähtävissä, että haastateltavieni motivaatio on ollut vahvasti sisäinen. Tästä voisi vetää johtopäätöksiä esimerkiksi siihen, että ulkoisella motivaatiolla toimivat lapset ja nuoret eivät jatka musiikkiopintojaan ammattilaisuuteen asti. Kenties taustalla on siihen saakka ollut edelleen ulkoinen motiivi, mutta ammattiopintoihin pyrkiessä taidot eivät enää riitäkään sisäänpääsyyn. Haastateltavat ovat motivoituneet myös ulkoisesti, josta kertovat positiiviset ajatukset kehuista onnistuneen suorituksen jälkeen. Se ei kuitenkaan yksin riitä siihen, että muusikko jaksaisi ponnistella jo valmiiksi vaikeana pidetyn musiikkityylin ääressä puhumattakaan naispuolisista edustajista, jotka kohtaavat edelleen ammatissaan asenteellisia stereotyyppioita.

Jamikulttuurin puute on yksi haastavista tekijöistä jazzmuusikon ammatissa. Etenkin opiskeluvaiheessa siihen olisi annettava mahdollisuus, jotta taidot kehittyisivät ja tunnettuus lisääntyisi. Tämä luonnollisesti ei ole sukupuolisidonnainen asia ja uskon monen niin sanotusti ulkopuolisenkin jazzmusiikista nauttivan yleisöedustajan toivovan lisää jamisessioita. Lähinnä jamit painottuvat festivaalien yhteydessä järjestettäväksi. On kummallista, ettei edes yliopistotasoisessa instituutiossa – jota Sibelius-Akatemia edustaa – ole omia jamimahdollisuuksia. Kaveriporukat saattavat sopia keskenään jonkin jamisession jonkun kotiin tai yhdessä varattuun harjoitustilaan. Tapahtumapaikat kuten ravintolat tai konserttitilat eivät ole vielä ainakaan intoutuneet tarjoamaan tällaista mahdollisuutta jazzmuusikoille. Kehitys on kuitenkin positiivinen, sillä monia uusia jazzorientoituneita paikkoja, kuten klubeja, avataan aina aika-ajoin. Voisi kuvitella, että heidänkin mielenkiintonsa kohteina olisivat erilaisten tilaisuuksien mahdollistaminen muusikoille. Näihin soisi lukeutuvan myös jami-illat. Helsingin G Livelab tarjoaa kerran kuussa muusikoille jamittelumahdollisuuden. Se mitä jamisessiot voivat parhaimmillaan tarjota muusikolle, on esimerkiksi itsensä kehittäminen tai haastaminen, näkyvyyden lisääminen tai kollegoiden kehu. Nämä toimivat jälleen monelle naispuoliselle muusikolle motiiveina jatkaa miesten dominoimalla alalla.

Vallasta ja sen väärinkäytöstä ei varmasti koskaan päästä eroon. Toisaalta vallankäytöllä voi olla myös positiivinen vaikutus esimerkiksi silloin kun ihmisille tarjotaan uusia artisteja tai marginaalisempaa musiikkia. On kuitenkin tärkeää nostaa asiaa esiin ja tuoda sitä mukaan keskusteluihin, jotta siihen tulisi muutosta. Toimijat huomaisivat parhaassa tapauksessa itse usein tiedostamattaan syyllistyvänsä vallan väärinkäyttöön. On myös ensiarvoisen välttämätöntä puuttua rohkeasti epäkohtiin. Toisaalta myös kaikki vallankäyttö vaikuttaa elämiseemme, eikä se demokraattisissa maissa ole aina välttämättä huono asia. Tässä on kyse niin sanotusti matalasta, pehmeästä vallasta. Myös media instituutiona noudattaa samaa. Siinä merkitykset rakentuvat niin kielen kuin mielikuvienkin avulla. Niiden myötä opimme elämään yhteiskuntanormien mukaisesti sekä siitä, kuinka maailma ympärillemme rakentuu. Tutkielmani valossa valtajärjestelmät määrittävät paljolti odotukset ja käyttäytymisnormit naispuolisia jazzmuusikoita kohtaan. Valta ei rajoitu jazzmusiikin kentällä pelkästään median, virallisten instituutioiden tai koulutuksen piiriin, vaan kyse on juuri mainitusta pehmeästä vallasta ja tiedostamattomasta, sisäistetystä sukupuolijärjestelmästä. Jazzin sisällä myös muut muusikot keskenään päättävät kenen kanssa tekevät yhteistyötä ja kenet kutsutaan mukaan projekteihin.

Ylipäättään tilannetta naispuolisten jazzmuusikoiden osalta täytyy tarkastella rakenteelliselta tasolta lähtien ja selvittää, missä ovat ne nivelvaiheet, joissa naiset kenties putoavat pois tältä alalta. Tutkielmani pohjalta näyttäisi siltä, että naispuolisten esikuvien puute ei anna kuvaa, että naisetkin voisivat soittaa esimerkiksi rumpuja. Tiedot instrumentit ja musiikkityylit voivat näyttäytyä monelle lapselle ja nuorelle miehisenä, mikäli naispuolisten muusikoiden kuvastoa ei ole näkyvillä. Myös kotoa saatu kannustus jazzmusiikin harrastamiseen vaikuttaa paljon. Peruskouluissa puolestaan opettajilla on tilaisuus – jopa velvollisuus – esitellä musiikkia mitään tyyliä arvottamatta niin sanotusti paremmaksi tai huonommaksi. Kuten vanhemmilla, myös opettajilla on suuri rooli kannustamisessa ja rohkaisemisessa uusien instrumenttien ja musiikkityylien pariin. Musiikin vieminen harrastuksesta ammattimuusikkouteen asti vaatii vahvaa sisäistä motivaatiota. On hankala päästä pitkälle, mikäli nuori on vain ulkoisten motiivien – esimerkiksi kehujen ja palkintojen – varassa ja intohimo soitettua instrumenttia ja musiikkityyliä kohtaan puuttuu.

Pidän tutkimustuloksia luotettavina, sillä osallistujat edustivat aktiivisia jazzkentällä työskenteleviä toimijoita eikä ollut mitään syytä epäillä, etteivät haastateltavat olisi puhuneet rehellisesti. On myönnettävä, että tutkimustuloksista olisi saanut vielä luotettavampia, mikäli haastateltavia olisi ollut enemmän ja tutkimukseen olisi haastateltu myös henkilöitä, jotka ovat syystä tai toisesta lopettaneet jazzmuusikon ammatissa. Tulokset ovat siinäkin huolimatta erittäin käyttökelpoisia, sillä kyseessä ovat muusikoiden omat kokemukset kentältä ja niiden merkitykset ovat jatkotutkimuksen kannalta erittäin tärkeitä. Tämä erityisesti siitä syystä, että aiempaa tutkimusta aiheesta ei ole saatavilla. Haastattelutilanteet menivät onnistuneesti, mutta jälkikäteen ajateltuna, olisi haastateltavat voineet tavata useamman kerran aiheen merkeissä. Tällöin tulosten luotettavuus olisi kasvanut, kun haastateltavien kommentteja olisi päässyt vertailemaan heidän aiemmin esittämiinsä. Haastateltavien lausuntoihin voi vaikuttaa moni ympäristötekijä ja siitä syystä toisena päivänä kommentit voivat olla varsin erilaisia. Kun tapaamiskertoja olisi ollut useampi, tilanteeseen olisi syntynyt tietynlainen rentous ja vapautuminen puhua laajemmin aiheen herättämistä ajatuksista. Tutkielmaani voivat hyödyntää monialaisesti esimerkiksi musiikkioppilaitokset ja mediatoimijat, sillä moni esiinnoussut teema liittyy myös heidän toimialaansa. Musiikkioppilaitoksissa voitaisiin kiinnittää huomiota siihen, kuinka vahvasti sukupuolijärjestelmä ohjaa toimintaa. Media-alalla samaan tulisi kiinnittää huomiota, mutta sen lisäksi mediaorganisaatioiden olisi syytä tarkastella omaa valta-asemaansa muihin musiikintoimijoihin nähden.

Omat hypoteesini syistä naisten vähyyteen jazzmusiikissa tulivat haastatteluissa esille vain joltain osin, eivätkä ne olleet haastateltavien kokemuksissa niin merkittäviä kuin muut asiat. Oletin, että naispuolisten toimijoiden vähättely ja ennakkoluulot heitä kohtaan olisivat monien lopettamisen taustalla. Tutkimukseen osallistuneet henkilöt ottivat jossain määrin kantaa tähän. Moni myönsi palautteiden ja asenteiden olleen välillä aliarvoisia, mikä kertoo vähättelystä ja ennakkoluuloista. Haastateltavistani kukaan ei ole selväsitkään antanut sen olla oman uransa esteenä, sillä he ovat edelleen alalla. Löytääkseen kuitenkin pohjimmaisena syyn siihen, mistä syistä naiset jäävät pois jazzmusiikin kentältä, olisi syytä haastatella ammatista poisjääneitä tai -jättäytyneitä, ja kuulla heidän kokemuksiaan ja mielipiteitään tutkielmani aiheeseen. Tilastot

musiikkioppilaitoksiin sisään pyrkineistä ja sieltä valmistuneista naispuolisista opiskelijoista antaisivat hyvää pohjaa tutkimukselle, mikäli sellaisia olisi saatavilla. Naispuolisten jazzmuusikoiden lopettamiseen johtavan nivelvaiheen löytäminen olisi erittäin mielenkiintoista. Naisten marginaalisuus jazzmusiikin toimijoina tulee edelleen olemaan ajankohtainen jatkotutkimuksen aihe. Lisäksi olisi tärkeää selvittää, millaista kuvastoa ja kieltä jazzmusiikissa esitellään tai ylläpidetään.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto:

Haastattelu 27.12.2018

Haastattelu 9.1.2019

Haastattelu 22.1.2019

Haastattelu 23.1.2019

Haastattelu 10.2.2019

Haastattelu 27.2.2019

Candy Dulferin kotisivut.

<https://candydulfer.nl>

Regina Carterin kotisivut.

<http://reginacarter.com/>

Tutkimuskirjallisuus:

Ake, David 2002. *Jazz Cultures*. Los Angeles: University of California Press.

Berg, Kristiina 2009. Kulttuuriset odotukset äitiyden rakentajina. *Janus* vol. 17(2), 170–175.

Blues News.

<http://www.bluesnews.fi/arkisto-2/> (katsottu 8.3.2020).

Braun, Virginia & Clarke, Victoria 2006. Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology* 3, 77–101.

Bruckner-Haring, Christa 2012. Women in Contemporary Austrian Jazz. *Jazz, Gender, Authenticity*. Toim. Alf Arvidsson. *Svenskt visarkiv* nr 25, 127–143.

Comunian, Roberta 2015. Festivals as Communities of Practice – Learning by doing and knowledge networks amongst artists. *Focus on Festivals. Contemporary European Case Studies and Perspectives*. Toim. Chris Newbold & Christopher Maughan & Jennie Jordan & Franco Bianchini. Oxford: Goodfellow Publishers, 53–64.

Costa Vargas, João H. 2008. Exclusion, Openness, and Utopia in Black Male Performance at the World Stage Jazz Jam Sessions. Teoksessa *Big Ears. Listening for Gender in Jazz Studies*. Toim. Nicole T. Rustin ja Sherrie Tucker. Durham: Duke University Press 320–347.

Dahl, Linda 1984. *Stormy Weather. The Music and Lives of a Century of Jazzwomen*. New York: Pantheon Books.

DeNora, Tia 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

du Beauvoir, Simone 1949. *Toinen sukupuoli*. Suom. Annikki Suni. Jyväskylä: K.J. Gummerus Osakeyhtiö.

Enstice, Wayne & Stockhouse, Janis 2004. *Jazzwomen – Conversations with Twenty-one Musicians*. Indianapolis: Indiana University Press.

Eskola, Jari & Suoranta Juha [1998] 2008. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. 8. painos. Tampere: Vastapaino.

Green, Lucy 1997. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press.

Haavisto, Jukka 1991. *Puuvillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Hakkarainen, Pentti 1990. *Motivaatio, leikki ja toiminnan kohteellisuus*. Helsinki: Orienta-Konsultit Oy.

Hallam, Susan & Rogers, Lynne & Creech, Andrea 2008. Gender differences in musical instrument choice. *International Society for Music Education* vol 26(1), 7–19.

Helsingin Sanomat. *Jazzkeittiö*-blogi.

<https://www.hs.fi/haku/?query=jazzkeitti%C3%B6&category=kaikki&period=whenever&order=new> (katsottu 1.11.2020).

Helsinki Jazz. Konsertit.

<https://www.helsinkijazz.fi/konsertit/> (katsottu 8.10.2020).

Hirsi-Ijäs, Maria & Kautio, Tiina & Kurlin, Ari & Rensujeff, Kaija & Sokka, Sakarias 2020. Taiteen ja kulttuurin barometri 2019 – Taiteilijoiden työ ja toimeentulon muodot. *Cuporen verkkojulkaisu* 57.

Hirsjärvi, Sirkka 2004. Tutkimustyytit ja aineistonkeruun perusmenetelmät. *Tutki ja kirjoita*. Toim. Sirkka Hirsjärvi & Pirkko Remes & Paula Sajavaara. 10. laitos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 180–208.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena [2008] 2018. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus Oy.

Ilmonen, Kari 2003. *Soittajille soppaa. Koulutuksen haasteet rytmimusiikissa*. Helsinki: Like.

Isbom, Leena 2007. Suomijazzia oppilaitoksista. Pitkä työ kantaa hedelmää. *Rytmihäiriöitä – Uuden Suomi-jazzin nousu*. Toim. Markus Partanen. Helsinki: Like: 59–68.

Jalkanen, Pekka 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 2.

Jazz Finland. Kotimaan toiminta.

<http://jazzfinland.fi/jazzliitto/kotimaan-toiminta> (katsottu 1.3.2020).

Jazz Finland. Infoa Jazzliitosta.

<http://www.jazzfinland.fi/jazzliitto> (katsottu 2.3.2020).

Jazz Finland. Artistit.

<http://jazzfinland.fi/selaa/artisti> (katsottu 2.3.2020).

Jazz Finland. Yhtyeet.

<http://jazzfinland.fi/selaa/yhtye> (katsottu 2.3.2020).

Jazz Finland. Live.

<http://jazzfinland.fi/live> (katsottu 18.9.2020).

Jazzrytmit.

<http://jazzrytmit.fi/wp/> (katsottu 1.11.2020).

Juvonen, Antti 2006. Musiikillinen orientaatio ja sen muodostuminen. *Kohti kolmannen vuosituhatvuotisen musiikkikasvatusta, osa 3. Musiikki koulussa ja nuoren elämässä*. Toim. Mikko Anttila & Antti Juvonen. Joensuu: Joensuun yliopistopaino.

Kantola, Anu 2014. *Matala valta*. Tampere: Vastapaino.

Kantola, Johanna 2010. Sukupuoli ja valta. *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saaremaa & Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 78–87.

Koulujen musiikinopettajat ry. Tuntijako.

<http://www.koulujenmusiikinopettajat.fi/ops2016/tuntijako/> (katsottu 11.10.2020).

Lehmann, Andreas C. & Sloboda, John A. & Woody, Robert H. 2007. Motivation. *Psychology for musicians. Understanding and acquiring the skills*. New York: Oxford University Press, 44–60.

Leppänen, Taru 2010. *Vallatonta musiikkia. Lastenmusiikkikulttuuri 2000-luvun Suomessa*. Tallinna: Raamatutrükikoda.

Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko 2005. Kulttuurinen musiikintutkimus. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. 2. painos. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 71–86.

Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko & Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2005. Musiikin naistutkimus. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. 2. painos. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 225–232.

Moisala, Pirkko 1994. Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna. *Musiikki* 3/1994. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura ry ja Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos, 241–277.

Moisala, Pirkko & Diamond, Beverley 2000. Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject. *Music and Gender*. Toim. Pirkko Moisala ja Beverley Diamond. Chicago: University of Illinois Press, 166–188.

Moisala, Pirkko & Seye, Elina 2013. Musiikintutkija ihmisten keskellä – etnomusikologinen kenttätyö. *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21, 29–56.

Moisala Pirkko & Valkeila, Riitta 1994. *Musiikin toinen sukupuoli: naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Music Finland 2017. Teesit tasa-arvon, monimuotoisuuden ja yhdenvertaisuuden edistämiseksi musiikkialalla.

<https://www.yhdenvertainenmusiikkiala.com/> (katsottu 3.10.2020).

Muukkonen, Minna 2011. Koulujen musiikinopetuksen järjestämisen haasteita ja näkymiä musiikin aineenopettajakoulutukseen. *Muusikko eilen, tänään ja huomenna – Näkökulmia musiikkialan osaamistarpeisiin*. Toim. Minna Muukkonen, Mirka Pesonen ja Ulla Pohjannoro. *Sibelius-Akatemian selvityksiä ja raportteja* 13/2011, 26–39.

Muukkonen, Minna & Pesonen, Mirka & Pohjannoro, Ulla 2011. *Muusikko eilen, tänään ja huomenna – Näkökulmia musiikkialan osaamistarpeisiin*. Toim. Minna Muukkonen, Mirka Pesonen ja Ulla Pohjannoro. *Sibelius-Akatemian selvityksiä ja raportteja* 13/2011, 26–39.

Nurmi, Jari-Erik & Salmela-Aro, Katariina [2002] 2017. Johdanto. *Mikä meitä liikuttaa – Motivaatiopsykologian perusteet*. Toim. Katariina Salmela-Aro ja Jari-Erik Nurmi. Juva: Bookwell Digital, 9–15.

O'Brien, Lucy 2002. *She Bop II: the Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul*. Lontoo: Continuum.

Opetushallitus 2004. Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet.

https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/perusopetuksen-opetussuunnitelman-perusteet_2004.pdf (katsottu 10.3.2020).

Opetushallitus 2014. Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet.

https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/perusopetuksen_opetussuunnitelman_perusteet_2014.pdf (katsottu 10.3.2020).

Paasonen, Susanna 2010. Sukupuoli ja representaatio. *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma & Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 39–49.

Partanen, Markus 2007 (toim.). *Rytmihäiriöitä. Uuden Suomi-jazzin nousu*. Helsinki: Like.

Pinheiro, Ricardo 2013. Jam Sessions in Manhattan as Rituals. *Jazz Research Journal*, joulukuu 2013, 129–150.

Placksin, Sally 1985. *Jazzwomen. 1900 to the Present. Their Words, Lives and Music*. Lontoo: Pluto Press.

Pohjannoro, Ulla 2011. Näkymiä musiikkiopistojen tulevaisuuteen. *Muusikko eilen, tänään ja huomenna – Näkökulmia musiikkialan osaamistarpeisiin*. Toim. Minna Muukkonen, Mirka Pesonen ja Ulla Pohjannoro. *Sibelius-Akatemian selvityksiä ja raportteja* 13/2011, 10–23.

Pohjannoro, Ulla & Pesonen, Mirka 2010. Yleissivistävän koulun musiikinopetus ja -opettajat 2009 – Kuntien sivistystoimenjohtajien näkemyksiä musiikinopetuksen järjestämisestä. *Sibelius-Akatemia* Osaraportti 5, 18–21.

Porter, Lewis 1988. Some Problems in Jazz Research. *Black music research journal* 8.2, 195–206.

Saarikoski, Sonja 2020. Pitkät jatkot. *Image* 2/2020, 30–41.

Salmela-Aro, Katariina & Nurmi, Jari-Erik [2002] 2017. Henkilökohtaiset tavoitteet, hyvinvointi ja elämäntyyli. *Mikä meitä liikuttaa – Motivaatiopsykologian perusteet*. Toim. Katariina Salmela-Aro ja Jari-Erik Nurmi. Juva: Bookwell Digital, 32–53.

Savolainen, Sanna-Mari 2016. ”Silloin se jysähti: sähköbasso!” – Rytminmusiikkia soittavien naisten instrumenttivalinta ja soittamisen motivaatio. Pro gradu -tutkielma. Itä-Suomen yliopisto.

Sibelius-Akatemia. Opinto-opas.

<https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/tutkinto-ohjelma/181> (katsottu 7.10.2020).

Silas, Petri 2005. Freejazzista nujazziin. Teoksessa *Suomi Soi 3. Ääniaalloilta parrasvaloihin*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi: 191–220.

Sjöblom, Kirsi 2017. Intohimo. *Mikä meitä liikuttaa – Motivaatiopsykologian perusteet*. Toim. Katariina Salmela-Aro ja Jari-Erik Nurmi. Juva: Bookwell Digital, 222–233.

Suomen Kulttuurirahasto. Myönnetty apurahat.

<https://apurahat.skr.fi/myonnot> (katsottu 20.9.2020).

Taiteen edistämiskeskus. Musiikin taiteilija-apurahat vuodelle 2021.

<https://www.taike.fi/fi/uutinen/-/news/1317124> (katsottu 20.9.2020).

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli [2002] 2018. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Tuunanen, Laura 2015. *Sukupuolelleen epätavallisen soitinvalinnan tehneiden tie musiikkiharrastuksen alusta ammattilaisiksi*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

UMO Helsinki Jazz Orchestra 2019. Vuosikertomus 2019.

https://umohelsinki.fi/wp-content/uploads/2020/04/1_UMO_vuosikertomus_2019_sivuttain_highres.pdf (katsottu 7.10.2020).

UMO Jazz Orchestran kotisivut. 40-vuotishistoriikki.

<http://www.umo.fi/historia/40-vuotta/2005-2015/?time=2015> (katsottu 1.3.2020).

Vallerand, Robert J. & Salvy, Sarah-Jeanne & Mageau, Geneviève A. & Elliot, Andrew J. & Denis, Pascale L. & Grouzet, Frédéric M.E. & Blanchard, Céline 2007. On the role of passion in performance. *Journal of Personality* 75(3), 505–534.

Vasalampi, Katri [2002] 2017. Itsemääräämisteoria. *Mikä meitä liikuttaa – Motivaatiopsykologian perusteet*. Toim. Katariina Salmela-Aro ja Jari-Erik Nurmi. Juva: Bookwell Digital, 54–65.

Wehr, Erin L. 2016. Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model. *International Journal of Music Education* vol. 34(4), 472–487.

Westerlund, Jasmine 2014. Äitiys ja taiteilijuus – Naistaiteilijaromaanien mahdolloman yhtälön jäljillä. *Sukupuolentutkimus–Genusforskning* 27/2014, 64–68.

Yle 2018. Roiseja puheita, työttömyä ja esikuvien puutetta – musiikkiala on miesten dominoima, mutta miksi?
<https://yle.fi/uutiset/3-10434796> (katsottu 27.2.2020).

Yle 2019. Tuula Sarotie ja Ville Vilén: Musiikkia ja tasa-arvoa.
<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/11/18/tuula-sarotie-ja-ville-vilen-musiikkia-ja-tasa-arvoa> (katsottu 11.10.2020).

Yle 2020a. Laulaja Evelina, 25, saa osakseen työttömyä – pahimmat kommentit ovat tulleet mieskollegoilta.
<https://yle.fi/uutiset/3-11580893> (katsottu 11.10.2020).

Yle 2020b. Sibelius-Akatemian kivinen tie seksuaalisen häirinnän kitkemisessä.
<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2020/10/14/sibelius-akatemian-kivinen-tie-seksuaalisen-hairinnan-kitkemisessa> (katsottu 11.10.2020).

LIITE

Haastattelukysymykset

1. Millaisen musiikillisen koulutuksen olet saanut?
2. Millä perusteella valitsit oman instrumenttisi?
3. Kuinka paljon opiskeluaikanasi oli naisopiskelijoita, joilla oli samat (oppimis-/taiteelliset-/opiskelu) tavoitteet?
4. Mitkä asiat ovat vaikuttaneet omaan urakehitykseen (miten olet päätynyt tähän rooliin, missä olet nyt / miten urasi on rakentunut)?
5. Millainen rooli kansainvälistymisellä on ollut urasuunnitelmissasi?
6. Miksi mielestäsi naisia on jazzmusiikin kentällä vähemmän kuin miehiä?
7. Onko jazzmusiikissa oletuksia ilmaisutavan suhteen? (Pitääkö esim. ”soittaa kuin mies”?)
8. Mitkä/ketkä ovat olleet kannustavia kokemuksia/henkilöitä, jotka ovat vaikuttaneet uraasi?
9. Mistä koet, että vahvuus toimia naisena ”miesvaltaisella alalla” tulee?